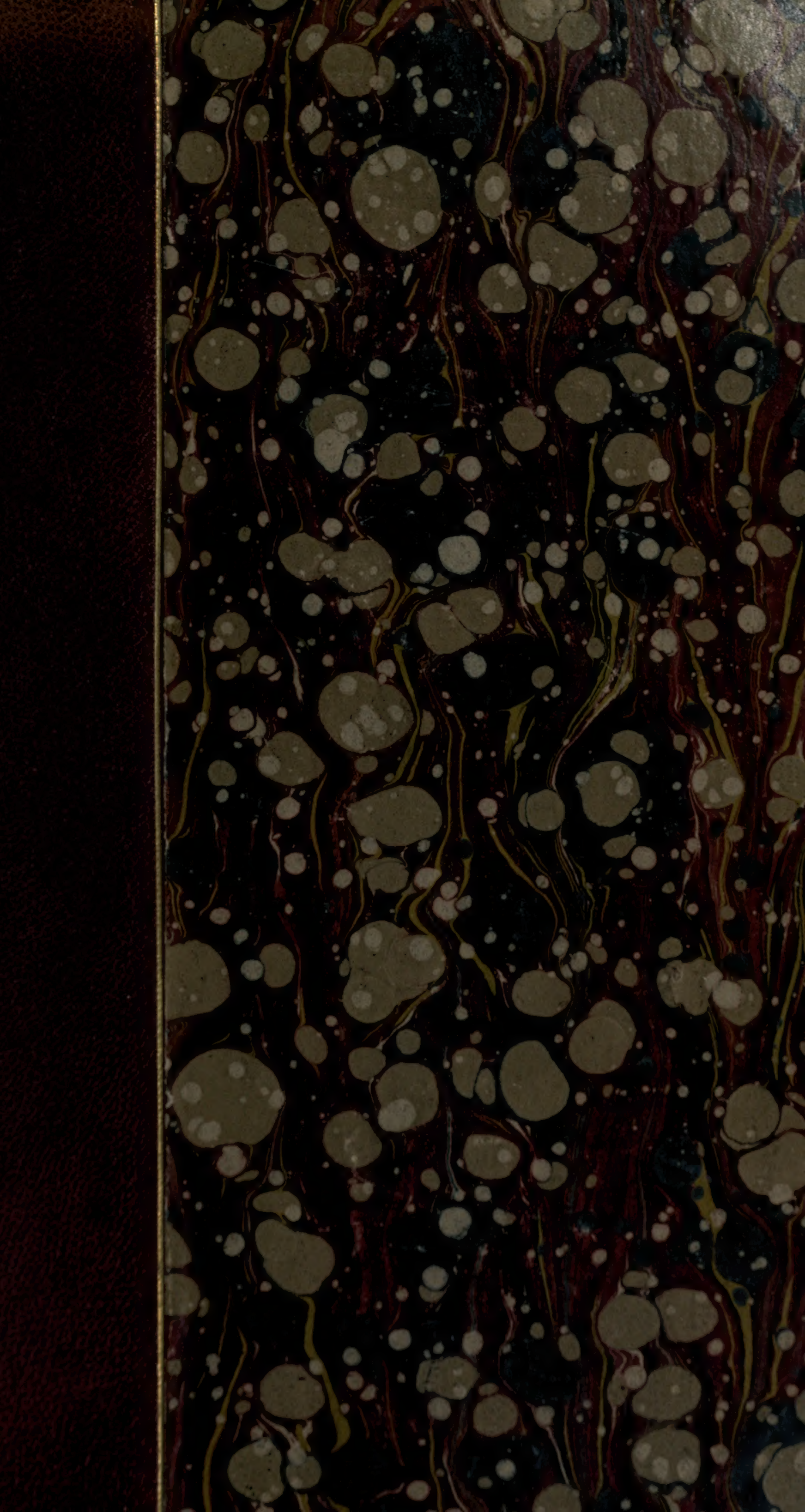
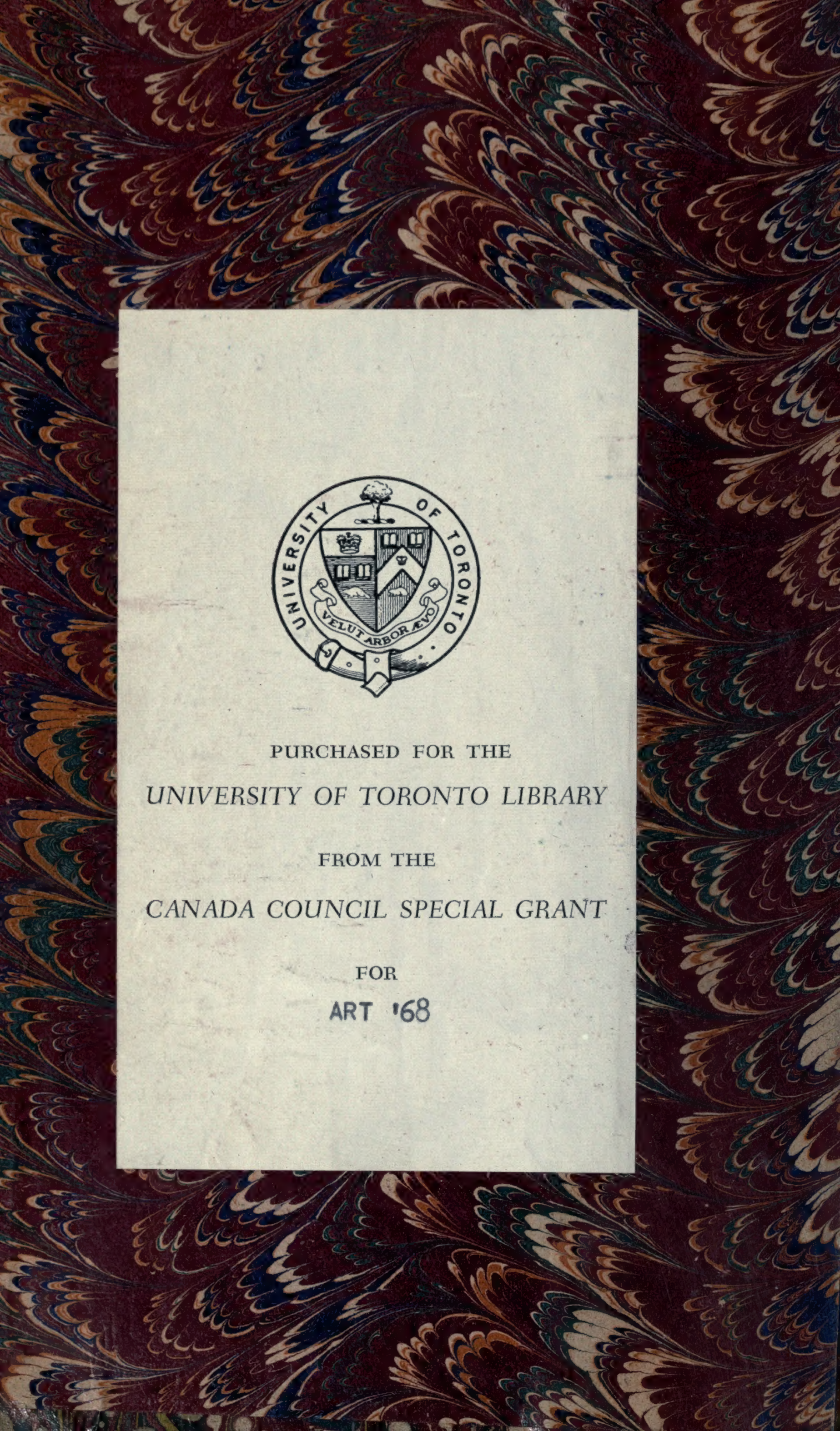






MÉLANGES

OFFERTS A

M. HENRY LEMONNIER



Henry Lemonnier.

MÉLANGES
OFFERTS A
M. HENRY LEMONNIER

MEMBRE DE L'INSTITUT
PROFESSEUR HONORAIRE
A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS
ET A L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS
MAÎTRE DE CONFÉRENCES
A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE DE SÈVRES

PAR

LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS
SES AMIS ET SES ÉLÈVES

PRÉFACE
DE M. ERNEST LAVISSE
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

Ouvrage illustré de 21 reproductions hors texte



PARIS
ÉDOUARD CHAMPION
LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS
5, QUAI MALAQUAIS (VIe)
Tél. Gobelins : 28.20
1913

ARCHIVES.
NOUVELLE PÉRIODE. TOME VII.


LIBRARY
OCT 9 1968
UNIVERSITY OF TORONTO

LISTE DES COLLABORATEURS.

MM.

Émile Bertaux.
André Blum.
Gaston Brière.
Léon Deshairs.
Henri Focillon.
André Fontaine.
Paul Fromageot.
Jean Guiffrey.
Jules Guiffrey.
Louis Hautecœur.
René Jean.
Raymond Kœchlin.
Jean Laran.
Ernest Lavisse.
Jean Locquin.
Gustave Macon.
Émile Mâle.
Conrad de Mandach.
Henry Marcel.
Pierre Marcel.
Jean-J. Marquet de Vasselot.
Henry Martin.
André Marty.
Robert Michel.
Camille-G. Picavet.
André Pirro.
Paul Ratouis de Limay.
Gabriel Rouchès.
Alphonse Roux.
Charles Saunier.
René Schneider.
Henri Stein.
Maurice Tourneux.
Alexandre Tuetey.
Paul Vitry.

LISTE DES SOUSCRIPTEURS.

La Société de l'Histoire de l'Art français.

MM.

Paul Alfassa, attaché au Musée des Arts décoratifs.

Asher.

Alphonse Aulard, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Édouard Aynard, de l'Institut, député du Rhône.

L. Barrau-Dihigo, bibliothécaire et chargé de conférences à la Sorbonne.

Edmond Barthélemy.

Jules Belleudy, trésorier-payeur général d'Eure-et-Loir.

Mlle Belugou, directrice de l'École normale supérieure de Sèvres.

Maurice Bernard, bibliothécaire à la Bibliothèque de l'Université de Paris.

Émile Bertaux, conservateur du Musée André, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Bibliothèque de l'École nationale des Beaux-Arts.

Bibliothèque de la Faculté des lettres de l'Université de Paris.

Bibliothèque de l'Institut de France.

Bibliothèque de la ville de Lyon.

Bibliothèque de la ville de Troyes.

Victor Blavette, architecte en chef des bâtiments civils et Palais nationaux.

André Blum.

Georges Bomier, sous-directeur de l'École nationale des Beaux-Arts.

MM.

Carlo Bourlet, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts et au Conservatoire des Arts et Métiers.

Gaston Brière, attaché au Musée de Versailles.

René Charlier.

Paul Chevreux, inspecteur général des Archives et Bibliothèques.

Camille Couderc, conservateur-adjoint à la Bibliothèque nationale.

Jules Coutan, de l'Institut, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts.

Alfred Croiset, de l'Institut, doyen de la Faculté des lettres de Paris.

Antonin Debidour, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

L. Delaruelle, professeur à la Faculté des lettres de Toulouse.

Louis Demonts, attaché au Musée du Louvre.

Léon Deshairs, conservateur de la Bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs.

André Dezarrois.

Direction générale de l'Enseignement de Tunis.

Jacques Doucet.

Georges Dumas, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Mlle Duportal.

Ernest Dupuy, inspecteur général de l'Instruction publique.

René Durand, chargé de cours à la Faculté des lettres de Paris.

Maurice Fenaille.

André Fontaine, inspecteur d'Académie.

Gustave Fougères, directeur de l'École d'Athènes.

Comte Foy.

Émile Friant, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts.

L. Gallois, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

MM.

Paul Girard, de l'Institut, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Charles Girault, de l'Institut.

Gustave Glotz, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Louis Guérin.

Jean Guiffrey, conservateur-adjoint au Musée du Louvre.

Jules Guiffrey, de l'Institut, administrateur honoraire de la Manufacture des Gobelins.

Émile Haumant, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Henri Hauvette, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Edmond Huguet.

A. Hustin, secrétaire général de la questure du Sénat.

James-H. Hyde.

Paul Jolis, conservateur-adjoint à la Bibliothèque de l'École nationale des Beaux-Arts.

Lucien Jouby.

Raymond Kœchlin, président de la Société des Amis du Louvre.

Paul Lacombe, bibliothécaire honoraire à la Bibliothèque nationale.

Charles-V. Langlois, directeur des Archives nationales.

Gustave Lanson, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Pierre Lavallée, conservateur de la Bibliothèque de l'École nationale des Beaux-Arts.

Ernest Lavisse, de l'Académie française, directeur de l'École normale supérieure.

Georges Lecomte, vice-consul de France.

Abel Lefranc, professeur au Collège de France.

Eugène Lelong, chargé de cours à l'École des chartes.

P.-A. Lemoisne, bibliothécaire au Cabinet des Estampes.

Robert Lemonnier.

Paul Leprieur, conservateur au Musée du Louvre.

Pierre Lespinasse, substitut à Castres.

MM.

L. Lévy-Bruhl, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Jean Locquin, docteur ès lettres.

Ferdinand Lot, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Henri Maistre.

Émile Mâle, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Pierre Marcel, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts.

Frantz-Marcou, inspecteur général des Monuments historiques.

Edgard Mareuse.

Jean-J. Marquet de Vasselot, conservateur-adjoint au Musée du Louvre.

Fernand Mazerolle, conservateur du Musée de la Monnaie.

Luc Olivier Merson, de l'Institut.

Louis Metman, conservateur du Musée des Arts décoratifs.

André Michel, conservateur au Musée du Louvre, professeur à l'École du Louvre.

G. Milhaud, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Georges Morel, inspecteur général honoraire de l'Instruction publique, directeur honoraire de l'Enseignement secondaire.

Léon Morel, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Auguste Pécoul.

Alfred Pereire.

Claude Perroud, recteur honoraire.

Charles Petit-Dutaillis, recteur de l'Université de Grenoble.

Charles Pfister, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Edmond Pottier, de l'Institut, conservateur au Musée du Louvre, professeur à l'École du Louvre et à l'École nationale des Beaux-Arts.

MM.

René Poupardin, secrétaire de l'École des chartes.
Denys Puech, de l'Institut.

André Ramet, directeur de la *Revue de l'Art chrétien.*
Paul Ratouis de Limay, secrétaire de la Société de l'Histoire de l'Art français.
Émile Renard, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts.
De Ribes.
Jean Richer.
Eugène Richtenberger, receveur des Finances à Paris.
Romain Rolland.
Gabriel Rouchès, bibliothécaire à l'École nationale des Beaux-Arts.
Alphonse Roux, professeur au collège de Pontoise.

Henri Stein, conservateur-adjoint aux Archives nationales.
Victor de Swarte, critique d'art.

Jean Terquem.
Antoine Thomas, de l'Institut, professeur à la Faculté des lettres de Paris.
Maurice Tourneux.

Gabriel Vauthier, professeur au lycée Janson de Sailly.
Paul Verwaest, secrétaire du Conseil supérieur de l'Instruction publique.
Edmond Villemsens.
Paul Vitry, conservateur-adjoint au Musée du Louvre.

Professeur Warburg, Hambourg.

PRÉFACE

A HENRY LEMONNIER.

Mon cher Ami,

Tes élèves m'ont demandé une préface à ce volume de Mélanges *qu'ils ont composé en ton honneur. Ils attendent évidemment que je parle de toi, sachant bien que personne ne peut le faire en meilleure connaissance de cause.*

Il y a cinquante et quelques années, nous étions assis sur les bancs du lycée Charlemagne, une maison où beaucoup travaillaient; nous étions de ceux-là. Au sortir du lycée, nous prîmes des voies différentes. Tu t'inscrivis à la Faculté de droit : allais-tu devenir avocat? Mais, en même temps, tu étais élève à l'École des chartes : serais-tu archiviste?

Une intime vocation te conduisit à l'agrégation d'histoire, au doctorat et à l'enseignement.

Nous nous retrouvâmes alors. Il faut croire que

nous avions senti tous les deux les défauts de l'éducation qui nous a été donnée, car nous avons été de ceux qui travaillèrent à la réformer. Nous avons désiré un enseignement secondaire moins formel, moins encombré d'exercices pour apprendre à dire, soucieux d'apprendre à réfléchir et à penser par soi-même. En histoire, nous détestions le pêle-mêle et le fatras où se perdait l'essentiel; nous désirions que l'histoire fût véritablement la magistra vitæ *en faisant comprendre et sentir la vie. Ensemble aussi, nous avons souhaité que la Sorbonne, solennelle, monologuant devant des auditoires anonymes où les jeunes têtes apparaissaient si rares, appelât la jeunesse, créât l'étudiant en lettres, personnage inconnu, lui assurât chez elle une place privilégiée, le fît parler, lui enseignât par la pratique les méthodes de travail, et lui transmît l'outil.*

Mon cher Ami, ç'a été une de mes plus grandes joies que de t'avoir introduit dans la Sorbonne nouvelle en te présentant pour me suppléer pendant un congé que je dus prendre.

Il arriva ce que j'avais espéré. Une fois que la Sorbonne eut fait ta connaissance, elle voulut te garder. Chez nous, on sait apprécier un homme qui, comme toi, aime son devoir, ne croit jamais l'avoir fait tout entier, s'en inquiète et s'en trouble; et quand cet homme est modeste, aimable, de belle humeur, il

reçoit l'hommage d'une sympathie unanime, unanime à la lettre, mon cher Ami.

*Donc, sur la proposition de la Faculté, le Conseil de l'Université créa pour toi un cours d'*Histoire de l'art moderne, *qui ensuite devint une chaire.*

Tout était à faire pour cet enseignement nouveau. Quelque place et quelque argent lui étaient attribués; tu te mis à l'œuvre : tu as organisé notre petit musée de moulages; tu as composé une bibliothèque et une collection de gravures et de photographies. Pendant des heures et des heures, tu as tenu dans tes mains des centaines et des centaines de livres et de pièces; tu les as classés, déclassés, reclassés, catalogués, jamais content tout à fait, car tu n'es jamais tout à fait content de ce que tu fais.

Tu habitais ton cabinet de professeur, près de la bibliothèque et de la salle de conférences, à portée des documents et des étudiants, le vrai milieu professoral. Qui avait affaire à toi te trouvait toujours. Tu as été un patient directeur de travaux par l'enseignement de tes conférences et par le tête-à-tête avec les étudiants. Et les étudiants te suivaient dans ce vaste amphithéâtre Richelieu, tout rempli d'un grand public, habitué par nous au sérieux de l'enseignement supérieur.

Toutes les joies de notre métier, tu les as donc con-

nues : recherches, direction du travail de recherches, enseignement intime, enseignement public.

Mais, un jour, l'acte de ta naissance avertit l'administration que ta soixante-dixième année était venue. Tu ne sentais pas en toi la vieillesse, et personne ne la sentait à la Sorbonne, non plus à l'École des beaux-arts, ni à l'École normale de Sèvres; car il faut que je dise au moins en passant que tu fus, dans ces deux grandes maisons, un maître qu'on aima autant qu'à la Sorbonne, pour les mêmes raisons. Mais l'acte de naissance était là...

Par privilège spécial, les membres de l'Institut ne sont vieux qu'à soixante-quinze ans, mais tu n'étais pas membre de l'Institut. Les titres ne te manquaient pas; l'ambition manqua ou plutôt elle vint trop tard. A peine « admis à faire valoir tes droits à la retraite », tu fus élu membre libre de l'Académie des beaux-arts. Quelques semaines plus tôt, et ta vie universitaire se fût prolongée d'un quinquennat. « Mais, m'as-tu dit, si l'occasion s'était offerte quelques semaines plus tôt, je ne me serais pas présenté. Je n'aurais pas voulu avoir l'air de solliciter ce privilège académique du quinquennat supplémentaire ». Et voilà bien comme tu es, et c'est bien d'être ainsi.

L'Académie des beaux-arts, en t'élisant, a proclamé la valeur de tes livres, de ton enseignement et de ta personne. Tu lui prouveras ta reconnaissance.

Membre libre, tu ne te contenteras pas de la liberté de porter un titre et un habit vert et une épée. Tu continueras à publier des documents qui intéressent l'histoire de ton Académie; puis tu feras autre chose, je ne sais pas quoi, ni toi non plus, mais quelque chose. Toutes les fois qu'à la Sorbonne s'imposait une besogne imprévue, et qu'un coup de main était nécessaire quelque part, on disait : « Il y a Lemonnier »; il y avait en effet Lemonnier et qui ne se dérobait pas. Et bientôt, si ce n'est déjà fait, on dira, sous la coupole : « Il y a Lemonnier »; et il y aura Lemonnier, et qui ne se dérobera jamais.

Mon cher Ami, tu n'oublieras pas la Sorbonne, tant calomniée, vainement d'ailleurs, par des hommes qui, ou bien ne la connaissent pas, — et ce sont les plus nombreux, — ou bien ne savent pas ce qu'est l'enseignement supérieur, — et ceux-là aussi sont nombreux, — ou la détestent pour des raisons parmi lesquelles il s'en trouve qui ne sont pas belles.

Tu te réjouiras en voyant ton œuvre bien continuée. On dit que bientôt notre Université créera un Institut nouveau; le recteur l'espère, et le recteur Liard est un homme qui s'arrange pour que ses espérances ne soient pas vaines. A côté du laboratoire du radium et de l'Institut de chimie, dont les bâtiments s'achèvent, à côté de l'Institut de géographie, dont l'emplacement est choisi et les plans tout prêts, s'élèvera un Institut de

l'histoire de l'art; après la petite chapelle où tu officias, ce sera une grande église. J'espère que nous serons encore là quand on l'inaugurera. Ce jour-là, tu pourras dire : dans les fondations de ce monument, une belle et large pierre est de moi.

Mon cher Ami, tu as tort de n'être jamais content de toi; crois-en

ton vieil ami

Ernest Lavisse.

LES FRESQUES

DE LA

CHAPELLE SAINT-JEAN

AU PALAIS DES PAPES D'AVIGNON

Par M. Robert MICHEL.

Les fresques du XIV[e] siècle qui subsistent en France sont peu nombreuses, on le sait. Celles que l'on voit encore à l'église Notre-Dame-du-Bourg de Rabastens, en Albigeois[1], ou à la chapelle Saint-Antonin des Jacobins, de Toulouse[2], par exemple, sont ou très restaurées ou très effacées. Le château des papes

1. Ces fresques, restaurées de 1860 à 1863 par Engalière, ont été mal étudiées lors de leur découverte par le comte R. de Toulouse-Lautrec, dans le *Bulletin monumental* (1860, p. 422 et suiv.). Elles sont postérieures au début du XIV[e] siècle. On lisait, paraît-il, sur une clé de voûte l'inscription suivante : « B. Dalern pauzec aquesta clau. Ano Domini M CCC XVIII. » — Cf. Gélis-Didot et Laffillée, *La peinture décorative en France du XI[e] au XVI[e] siècle*, t. I, n° 42.

2. Sur ces fresques, dont il existe des relevés à la Commission des Monuments historiques, cf. Père R. Percin, *Monumenta conventus tolosani ordinis fratrum prædicatorum primi*, Toulouse, 1693, in-fol.; M. Rouillard, *Les peintures de la chapelle Saint-Antonin*, dans *Mém. de la Soc. archéologique du Midi de la France*, t. XIV, 1886-1889, p. 509; [Roschach], *Notice sur le couvent des Jacobins de Toulouse*, Toulouse, 1865, p. 98 et suiv.; Gélis-Didot et Laffillée, t. I, n° 42.

d'Avignon et la chartreuse de Villeneuve nous offrent encore l'ensemble le plus important de décoration murale datant de cette époque qui survive en notre pays.

Aussi les fresques avignonnaises ont-elles été souvent étudiées. E. Müntz leur a consacré des articles et des notes; les récents historiens du palais des papes les ont décrites à mainte reprise et parfois avec minutie. Le sujet pourrait donc sembler épuisé, pour qui du moins ne peut espérer le renouveler à l'aide de documents inédits. A examiner de près les fresques d'Avignon, on s'aperçoit cependant qu'il reste beaucoup à dire et sur leurs auteurs présumés et sur leur iconographie. Remettant à plus tard un travail d'ensemble sur ce vaste sujet, c'est à expliquer une à une les scènes qui décorent les parois de la chapelle Saint-Jean dans la tour de ce nom, au château d'Avignon, que nous bornerons la présente étude[1].

Construite par Benoît XII en même temps que l'aile orientale du palais[2], la tour Saint-Jean com-

1. Ces fresques ont été étudiées successivement par Crowe et Cavalcaselle, qui leur ont consacré de beaucoup la meilleure étude au point de vue iconographique dans la *Storia della pittura in Italia*, t. III, 1885, p. 95 et suiv.; cf. *Bulletin monumental*, 1874, p. 66; puis par E. Müntz, *Fresques inédites du palais des papes à Avignon et de la Chartreuse de Villeneuve*, dans *Gazette archéologique*, t. X, 1885, p. 392-395, t. XI, 1886, p. 202-208 et p. 257 à 263; et *Les peintres d'Avignon pendant le règne de Clément VI*, dans *Bulletin monumental*, 1884, p. 736 et suiv.; cf. *Ibid.*, 1882, p. 90-93, et *Comptes-rendus de l'Acad. des inscr.*, 1902, p. 237; L. Duhamel, *Une visite au palais des papes d'Avignon*, 1904, p. 30 et 31; L. Digonnet, *Le palais des papes d'Avignon*, 1907, p. 139 et suiv.; Gélis-Didot et Laffillée, *op. cit.*, t. I, n° 43. — Des relevés de ces fresques par Denuelle existent au Musée du Trocadéro.

2. Ehrle, *Historia Bibliothecæ romanorum pontificum*, p. 606, 608, 610, 612, 615.

prenait déjà du temps de ce pape deux chapelles, correspondant l'une au consistoire, l'autre à la grande salle à manger. Mais c'est de Clément VI seulement que date la décoration de l'une et de l'autre. Nous ne nous occuperons ici que de la première.

Affreusement dégradées au cours du XIXe siècle, détruites dans toute la partie inférieure où elles consistaient en simples motifs décoratifs, fort endommagées dans la partie supérieure, criblées de coups de baïonnettes, les fresques qui ornent la chapelle du consistoire, au premier étage de la tour, ont été de nos jours consolidées par des restaurations dont le seul objet était de fermer quelques blessures trop béantes. Elles décoraient toute la surface disponible de la chapelle élevée sur plan carré; elles couvrent encore les compartiments et les nervures de la voûte et se poursuivent sur les parois des murs jusque dans l'ébrasement des fenêtres.

*
* *

Autour de la clé centrale qu'orne l'écusson mutilé de Clément VI « d'or à bande d'azur avec six roses de gueules en orle », huit grandes figures, réparties deux par deux dans chacun des quatre compartiments de voûte, se détachent au milieu d'un paysage et sur un fond bleu constellé d'or.

Dans le segment du nord, saint Jean-Baptiste, vêtu d'une tunique de poil de chameau et d'un manteau rouge, porte un phylactère sur lequel on lit : « Jam securis ad radicem arboris posita est[1]. » (La hache est déjà à la racine de l'arbre.) Derrière le saint,

1. Saint Matthieu, III, 10.

dont la tête a été enlevée, se déroule un ample paysage d'arbres et de rochers, traversé par un fleuve. Élisabeth, mère de Jean-Baptiste, est représentée en robe jaune à bordure d'or dans le même compartiment. Dans le segment voisin, du côté de l'est, Zacharie, couvert d'un ample manteau rouge, tient une banderole avec cette inscription : « Benedictus dominus Deus Israel quia visitavit et fecit redemptionem[1]. » Le haut du corps a disparu. A côté du père de saint Jean-Baptiste, une autre sainte a la main posée sur la poitrine. Peut-être l'artiste a-t-il voulu représenter ici, d'après les Évangiles, sainte Marie[2], fille d'Anne et de son second époux Cléophas, sœur utérine de la Vierge, et mère de l'apôtre saint Jacques le Mineur[3]. Dans un segment voisin, et près d'une figure mutilée, sainte Anne, en robe blanche à revers rouge, s'avance sur une prairie toute émaillée de fleurs. Elle retient son manteau de la main droite; de la main gauche, elle montre une fontaine qui descend d'un rocher et s'écoule après avoir formé un petit bassin. De l'autre côté de cette belle figure, Zébédée, dont la tête a été enlevée, tire ses filets. Enfin, dans le compartiment de la voûte qui se trouve près de l'entrée, à côté de la figure entièrement effacée aujourd'hui de sainte Marie Salomé, épouse de Zébédée, mère de saint Jean l'Évangéliste, celui-ci est représenté avec une grande barbe grise. Il porte un manteau rouge aux larges plis; sur un parchemin qu'il tient à la main, on lit les premiers mots de son évangile : « In principio

1. Saint Luc, I, 68.

2. Sous cette figure, on lit, semble-t-il, l'inscription suivante : « S. Maria Soror. » Cf. la lecture différente de Müntz (*Gazette archéologique*, 1886, p. 203, note 4).

3. *Acta Sanctorum*, juillet, t. VI, p. 236, col. 1, et avril, t. I, p. 811.

erat verbum et verbum erat apud Deum et Deus erat verbum. Hoc erat in principium. »

Telles sont les figures qui décorent la voûte de la chapelle du consistoire. Elles avaient été déjà identifiées. De saint Jean-Baptiste à saint Jean l'Évangéliste, elles ne se succèdent pas sans ordre. Ce n'est point le hasard qui les assemble ici. Zacharie et Élisabeth, sainte Marie-Salomé et Zébédée font comme un cortège familial aux deux saints Jean à qui la chapelle, on ne l'avait pas vu, est exclusivement dédiée. Et sur les parois de ses murs, nous voyons en effet se dérouler les grandes scènes de leur double légende.

***

Cette légende, il faut la lire successivement sur chaque paroi du mur, en commençant par le registre supérieur qui fait face à l'entrée de la chapelle. D'un côté, l'ange Gabriel annonce à Zacharie, en train de sacrifier sur un autel quadrangulaire, la naissance de son fils Jean[1]. Divers personnages, peints dans l'embrasure de la fenêtre, assistent à la scène. De l'autre côté, l'artiste a représenté la naissance de saint Jean-Baptiste. Sous une architecture à incrustation de mosaïque, sainte Élisabeth est assise dans un grand lit derrière lequel se tiennent deux servantes et un homme. Une femme présente le nouveau-né à Zacharie assis et qui écrit sur un rouleau de parchemin le nom de l'enfant : « Johannes erit nomen ejus[2]. »

Dans le registre inférieur du même mur, une scène affreusement mutilée représentait sans doute le Baptiste prêchant le baptême dans la contrée qui avoi-

1. Saint Luc, I, 8.
2. Saint Luc, I, 57.

sine le Jourdain[1]. On distingue encore, près du fleuve, le saint que des femmes regardent passer. A droite, le Christ s'avance entre deux beaux anges, le bras levé. Des trois personnages peints dans l'embrasure de la fenêtre en cet endroit, un seul est encore visible : c'est un vieillard à barbe blanche, à manteau vert.

Sur le mur septentrional, dans la partie gauche du registre supérieur, diverses scènes se juxtaposent. A côté du Christ plongé jusqu'à mi-corps dans le fleuve, les bras croisés sur la poitrine, et que Jean baptise, agenouillé, avec l'eau du Jourdain, nous voyons le Christ en prière, au jardin des Oliviers. Plus haut, Dieu, parmi les anges, tient un rouleau sur lequel on lit l'inscription suivante : « Hic est filius meus in quo michi bene complacui[2]. » Illustration vivante, on le voit, de la scène du baptême, telle que nous la racontent les évangiles[3].

Dans la partie droite du même registre, on assiste au témoignage de saint Jean-Baptiste devant les Pharisiens. Un château crénelé se dresse dans le fond. Au premier rang, le prophète, dont la tête a été enlevée, discute avec les docteurs. Sur deux banderoles, on lit leur propos alterné : « Qui es-tu? demandent les Pharisiens; es-tu Élie? Es-tu un prophète? Que dis-tu que tu es? » — Et Jean répond : « Je ne suis pas Christ; je suis la voix de celui qui crie dans le désert : préparez le chemin du Seigneur. » — Les Pharisiens insistent : « Pourquoi baptises-tu si tu n'es pas Christ, ni Élie, ni un prophète? » — Et Jean répond : « Pour moi, je baptise d'eau[4]. »

1. Saint Luc, III, 3.
2. Saint Luc, III, 22.
3. Saint Matthieu, III, 17.
4. Saint Jean, I, 20 et suiv.

Au-dessous de ces deux scènes, la mort de saint Jean-Baptiste est représentée. A droite, le bourreau, les jambes écartées, frappe avec crainte sa victime agenouillée, la tête inclinée et les mains jointes. La porte en bois de la prison est restée ouverte. Des spectateurs regardent cette scène de *la Décollation*. A gauche, le bourreau apporte au tétrarque Hérode, assis à une table chargée de mets, à côté de deux convives coiffés de bonnets pointus, la tête du saint que Salomé, plus loin, offre à sa mère Hérodias.

* * *

A l'histoire de saint Jean-Baptiste ainsi représentée sur les parois septentrionale et orientale de la chapelle, l'histoire de saint Jean l'Évangéliste répond sur les murs de l'occident et du midi.

Ici, c'est la vocation de l'apôtre. Jean rame avec son frère Jacques dans une barque. Leur père Zébédée tient le filet. Deux hommes pêchent au bord de l'eau. Un grand paysage forme le fond du tableau. Près de là le Christ, debout, accueille ses disciples. Ils pêchaient, nous dit l'évangile, quand Jésus les appela. Ils quittèrent leurs filets et le suivirent.

Il faut nous occuper maintenant de deux scènes que l'on n'avait pas encore exactement identifiées. Elles occupent le registre inférieur du mur méridional.

Dans celle de gauche, E. Müntz[1] et après lui M. Digonnet[2] ont voulu reconnaître le Christ remettant les clés à saint Pierre.

Cette interprétation ne se peut soutenir. C'est la vision de saint Jean l'Évangéliste à Patmos qui est ici

1. *Gazette archéologique*, 1886, p. 206-207.
2. *Le palais des papes d'Avignon*, p. 144.

représentée. Comme il se trouvait dans cette île, nous dit l'Apocalypse, il vit sept candélabres d'or, et, au milieu, un personnage semblable à un homme. De sa bouche sortait une épée aiguë à deux tranchants, et son visage était comme le soleil quand il brille dans sa force. Comme saint Jean tombait à genoux, le Christ posa sur lui sa main droite et lui dit : « Ne crains point, je suis le premier et le dernier, je suis le vivant, j'ai été mort et voici je suis vivant aux siècles des siècles. Même je tiens les clés de la mort et de l'enfer[1]. »

L'artiste n'a fait que se conformer scrupuleusement au texte des Écritures. Le Christ, vêtu d'une robe blanche, tient dans sa bouche le glaive, dans sa main gauche les clés. Sa main droite se pose sur le front de saint Jean, à genoux. Sept colonnes en forme de chandelier sont disséminées dans le paysage que ferme une chaîne de montagnes. Une grande lumière éclaire le ciel. Et l'on s'étonne qu'un sujet si simple ait pu être méconnu.

La scène représentée à droite de la fenêtre dans le même registre est d'une identification plus délicate. Un personnage, nimbé, vêtu d'une robe bleue et d'un manteau rouge, étend la main droite vers une femme en blanc, à moitié couchée sur un tapis et qui lève vers le ciel ses mains jointes. Parmi de nombreux assistants, une autre femme rend grâces au ciel de ce miracle. A gauche, dans l'embrasure de la fenêtre, des enfants portent des palmes; Müntz et tous ceux qui l'ont suivi ont voulu voir dans cette scène la résurrection de Tabitha par saint Pierre[2]. Mais que

1. *Apocalypse*, I, 13 à 19.
2. E. Müntz, dans *Gazette archéologique*, 1886, p. 207;

viendrait faire un miracle de ce saint dans une chapelle qui jusqu'ici nous est apparue toute entière consacrée à saint Jean l'Évangéliste et à saint Jean-Baptiste? L'erreur est manifeste et s'explique aisément. Ayant pris dans la fresque voisine saint Jean pour saint Pierre, Müntz a voulu retrouver celui-ci dans la présente scène. Ici et là, c'est en effet manifestement le même personnage qui est figuré. Or, nous avons reconnu saint Jean l'Évangéliste dans la vision apocalyptique; il est donc aussi l'auteur du miracle en question.

Ce miracle, quel est-il?

Parmi tous ceux que la légende dorée attribue à saint Jean l'Évangéliste, il en est un qui convient à merveille à l'œuvre ici représentée. C'est la *Résurrection de Drusiana*, morte à Éphèse, alors qu'elle attendait avec ardeur l'entrée du saint dans la ville. Ses parents apportèrent son corps à Jean qui lui dit : « Lève-toi et va dans ta maison. » Telle est la scène que le peintre a voulu rendre sans négliger aucun détail pittoresque. La foule portant des palmes qui envahit l'embrasure de la fenêtre rappelle sans doute l'entrée triomphale de Jean à Éphèse, où le peuple vint à sa rencontre, disant : « Béni soit qui vient au nom du Seigneur[1]. » Si le moindre doute pouvait

Digonnet, *loc. cit.*, p. 144; A. Hallays, *Avignon et le Comtat-Venaissin*, p. 37; L.-H. Labande, dans *Congrès archéologique de France*, LXXVI[e] session tenue à Avignon en 1909, t. I, p. 76. — Crowe et Cavalcaselle, nous nous en apercevons après rédaction du présent article, avaient reconnu le sujet de cette fresque (*op. cit.*, p. 102); il est curieux que leur explication ait été entièrement passée sous silence par tous ceux qui après eux ont étudié les fresques d'Avignon, non sans avoir consulté leur ouvrage.

1. « Cum honore Ephesi rediret, occurente ei universa

subsister sur cette identification, il suffirait de rappeler d'autres fresques où la résurrection de Drusiana est représentée, telles notamment celles de Giotto dans la chapelle Peruzzi à Santa-Croce de Florence, ou celles de l'église Saint-Macaire, dans la Gironde[1].

Le mur d'entrée, dont il nous reste maintenant à examiner les peintures, est le seul qui ne soit pas percé d'une fenêtre; c'est là par contre que s'ouvrait la porte en tiers-point qui, du consistoire, donnait accès dans la chapelle. Cette disposition laissait une plus grande surface libre pour la décoration. Aussi est-ce là que la scène principale, *la Crucifixion*, a été représentée. Elle occupe tout le registre supérieur. Malgré d'affreuses mutilations, on peut encore restituer la scène dans ses moindres détails et l'imaginer telle qu'elle était jadis, admirable morceau qu'au siècle dernier ont gâté des barbares.

Près de la croix qu'entourent les saintes femmes et que la Madeleine, aux cheveux d'or ruisselant sur les épaules, étreint d'un geste passionné, des anges légers et bleus volent dans un ciel sombre. A droite, saint Jean, imberbe, enveloppé d'un grand manteau rouge, s'avance vers le crucifié, les mains écartées; il

turba et dicente : « Benedictus qui venit in nomine Domini ! » (*Légende dorée. De Sancto Johanne apostolo et evangelista*, XVI).

1. Dans les fresques de l'église de Saint-Macaire, saint Jean imberbe sort d'une porte ménagée dans une tour carrée; c'est la porte d'Éphèse. Il bénit de la main droite et de la main gauche saisit les mains de Drusiana. Trois personnes assistent à la scène. — On retrouve la scène de la *Résurrection de Drusiana* dans les vitraux de Chartres, de Bourges, de la Sainte-Chapelle de Paris, etc. Cf. É. Mâle, *L'art religieux au XIIIe siècle en France*, p. 342-343; H. Stein, *Le palais de justice et la Sainte-Chapelle de Paris*, p. 218; Martin et Cahier, *Vitraux peints de Saint-Étienne de Bourges*, p. 275; S. Clément et A. Guitard, *Vitraux de Bourges*, p. 76, etc., etc.

semble recevoir la parole du maître. Derrière lui des soldats, casque en tête, armés de lances et porteurs de torches, sont séparés par un rocher d'un groupe de docteurs à grande barbe qui discutent en regardant le Christ. A gauche, les saintes femmes et la Vierge qui baisse la tête et joint les mains. Des soldats occupent le coin du tableau. Saint Jean n'est pas ici, comme on pourrait le supposer, un simple témoin. C'est sur sa figure que l'artiste a voulu concentrer l'attention; il a reproduit au bas de la fresque les paroles par lesquelles Jésus, en cette heure suprême, confia sa mère à son disciple préféré : « Comme il était sur la croix, ayant vu sa mère, et, à côté d'elle, le disciple qu'il aimait, il dit à sa mère : Femme, voilà ton fils, puis il dit au disciple : Voilà ta mère. Et dès ce moment le disciple la prit chez lui[1]. »

Trois autres scènes, jadis, se déroulaient encore dans le registre inférieur du mur occidental. Celle de gauche a disparu sans laisser de trace. Les deux autres sont restées jusqu'à ce jour inexpliquées.

Dans celle du milieu, incomplète, on distingue encore deux hommes portant des vases ou des corbeilles. L'un tient encore son fardeau sur l'épaule; l'autre s'en est déchargé. Aucune inscription ne subsiste.

Denuelle, dans les relevés qu'il fit de ces fresques en 1849, indique, comme sujet de ce tableau, la combustion des os de saint Jean-Baptiste. Étant donné la place occupée par la fresque dans la décoration de la chapelle, nous y chercherons, au contraire, un épisode de la vie de saint Jean l'Évangéliste. N'est-ce pas à retracer sa légende que tout le mur, logiquement, devrait être consacré?

1. Saint Jean, XIX, 26-27.

L'étude des peintures de l'église Saint-Macaire nous aidera en cette recherche délicate. Ces fresques, mal restaurées en 1825[1] et peu connues, sont importantes pour l'iconographie de saint Jean l'Évangéliste. Il y joue un rôle important. On le voit reposant sa tête sur les genoux du Sauveur, et sa vision apocalyptique décore toute l'abside de l'église. Le Christ y est représenté, comme en Avignon, avec les clés dans la main, le glaive à deux tranchants dans la bouche et les sept chandeliers près de lui. La légende du saint se déroule aussi sur la voûte du transept. On y voit, auprès de la résurrection de Drusiana, saint Jean nu, nimbé, plongé à mi-corps dans une chaudière gardée par un soldat et dont deux hommes attisent le feu en y versant une corbeille de charbons.

Le fragment qui nous a été conservé en Avignon semble bien convenir à ce dernier sujet. Ici, comme à Saint-Macaire, nous aurions donc l'image du supplice de saint Jean l'Évangéliste, maintenu par ordre de Domicien dans un tonneau d'huile bouillante près de la porte latine[2].

A côté de cette fresque, on en voit une dernière, à droite. Sous un arc surbaissé, deux personnages ecclésiastiques se tiennent près d'un autel dont ils

1. Ces fresques sont attribuées au XIIIe siècle par M. Desmoulins qui leur a consacré un article dans le *Bulletin monumental*, t. XXVI, 1860, p. 786. Pour Gauban (*Histoire de la Réole*, p. 439-441), elles sont du XIVe siècle. L'étude en est difficile, car elles décorent le chœur et le transept de l'église très obscure.

2. « Domicianus igitur imperator, ejus intelligens famam, accersitum eum in dolium ferventis olei ante portam latinam mitti jussit » (*Légende dorée. De Sancto Johane apostolo et evangelista*, XVI). La même scène est représentée à Anagni dans la crypte de la cathédrale. Cf. Barbier de Montaut, dans *Annales archéologiques*, t. XVII, p. 115.



Phot. Alinari.

LA RÉSURRECTION DE DRUSIANA PAR SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE

(Fresque de Giotto dans la chapelle Peruzzi, à Santa-Croce de Florence).



ont monté les degrés. L'un d'entre eux lève les mains. Plus bas, on distingue mal divers assistants. Dans le déplorable état où elle nous est parvenue, la scène est d'une interprétation bien difficile. Il la faut chercher exclusivement, selon nous, dans la légende de saint Jean l'Évangéliste. Peut-être l'artiste nous a-t-il représenté ici, comme à Saint-Macaire, saint Jean établissant en Asie des églises nouvelles[1].

* * *

On le voit, les fresques de la chapelle du consistoire n'avaient pas été jusqu'à ce jour suffisamment étudiées. L'iconographie en restait douteuse sur plusieurs points; on avait même méconnu le thème général qui inspire et ordonne tout cet ensemble décoratif.

Le parallélisme établi par la théologie médiévale entre les deux saints Jean[2] s'est pourtant souvent exprimé dans l'art religieux. Les exemples n'en sont point rares dans notre pays[3], ils abondent dans la peinture italienne du xive siècle. C'est à ces deux saints que Giotto, — pour citer un exemple fameux entre tous, — a consacré toute la décoration de la chapelle Peruzzi à Santa-Croce de Florence. En six tableaux, il nous représente, d'une part, *l'Annonce à*

1. Cf. *Bulletin monumental*, t. XXVI, p. 787. — Ou peut-être la mort de saint Jean disparu soudain aux yeux des fidèles dans la fosse qu'il avait fait creuser au pied de l'autel (cf. E. Mâle, *op. cit.*, p. 345).
2. *Légende dorée. De Nativitate Johannis Baptiste*, LXXXVI.
3. Une chapelle de la cathédrale d'Albi consacrée aux deux saints Jean nous montre, d'un côté, la vie et la mort du précurseur, de l'autre, saint Jean l'Évangéliste dans la chaudière. Cf. H. Crozes, *Monographie de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi*, 1873, p. 92.

Zacharie de la naissance de son fils, *la Nativité de saint Jean-Baptiste*, *sa Mort et le banquet d'Hérode;* de l'autre, *la Vision de saint Jean l'Évangéliste à Patmos*, *la Résurrection de Drusiana*, *l'Ascension de saint Jean*[1]. Nous retrouvons le même parallélisme à Sienne, dans une chapelle de l'église Santa-Maria dei Servi, construite en 1334[2]. Drusiana assiste à la disparition de saint Jean l'Évangéliste dans un tableau qui fait face à la mort de saint Jean-Baptiste.

Ainsi, par leur sujet, les fresques de la chapelle du consistoire rappellent l'art émouvant de Giotto; il semble qu'elles se rattachent à une même tradition iconographique.

On a voulu jadis les attribuer à ce peintre. La plus élémentaire chronologie empêche qu'on s'arrête, même un instant, à discuter semblable attribution. Le séjour de Giotto en Avignon n'est que légende[3]. Les peintres d'Avignon sont loin du maître florentin non seulement dans le temps, mais par le talent. Ils

1. Voir A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. V, fig. 348 à 353, et André Michel, *Histoire de l'Art*, t. II, 2, fig., p. 817.

2. Guidino d'Accursio légua du moins en 1334 la somme de quatre cents florins pour la construction de la chapelle où se trouvent ces fresques attribuées à Ambrogio Lorenzetti. Cf. Venturi, *op. cit.*, t. V, p. 695, 722, note; voir : Milanesi, *Documenti per la Storia dell' arte senese*, t. I, p. 195; E. von Mayenburg, *Ambrogio Lorenzetti, ein Beitrag zur Geschichte der sienesichen Malerei im XIV Jahrh.*, Zurich, 1903. — Entre les peintures de Santa-Croce de Florence et celles de Santa-Maria dei Servi de Sienne, la parenté est étroite au point de vue iconographique. Celles-ci dérivent de celles-là. Un détail suffira à l'indiquer : un joueur de viole qui figure dans la scène du banquet d'Hérode se retrouve ici et là, dans le coin gauche du tableau, avec le même costume et la même attitude.

3. Sur ce prétendu séjour, cf. Bayet, *Giotto*, p. 9; A. Pératé, dans *Histoire de l'Art*, t. II, 2, p. 817; Venturi, t. V, p. 619; Crowe et Cavalcaselle, t. III, p. 92.

n'ont point ce grand art ample et vigoureux qui sait ordonner les scènes et animer les visages. Sauf dans les scènes de *la Crucifixion* et de *la Décollation de saint Jean-Baptiste*, ils nous offrent des compositions entassées et décousues où semblent manquer l'air et l'espace. C'est avec moins d'invraisemblance qu'on les a attribuées à Simone Martini[1], dont le voyage en Avignon semble certain[2]. Il y fut amené sans doute par le cardinal Stefaneschi[3]; une de ses œuvres subsiste à Notre-Dame-des-Doms[4].

Mais au palais des papes nous n'avons rien de lui. Il mourut vers la fin du mois de juillet 1344[5], et les fresques de la chapelle Saint-Jean sont probablement postérieures à cette date[6]. Au surplus, elles sont inférieures à l'œuvre du maître de Sienne.

1. Crowe et Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, t. III, p. 90; E. Müntz, dans *Gazette archéologique*, 1886, p. 202, 208; et, en sens contraire, *Comptes-rendus de l'Acad. des inscr.*, 1902, p. 237.

2. Venturi, t. V, p. 629. — Crowe et Cavalcaselle, t. III, p. 90; A. Pératé, dans *Histoire de l'Art*, t. II, 2, p. 853; Milanesi, *Documenti*, t. I, p. 217-218.

3. Milanesi, t. I, p. 250; De Niccola, *L'affresco di Simone Martini ad Avignone*, dans *l'Arte*, 1906, p. 343.

4. Cf. De Niccola, *loc. cit.*, p. 336 et suiv.

5. « Magister Simon, pictor, mortuus est in curia; cujus exequias fecimus in conventu die IIII mensis augusti »; « ante mortalitatem [peste de 1348] domina Johanna, uxor dicti magistri Simonis redivit a Vignone Senas, induta de panno bruno ut vidua dicti magistri Simonis, olim mariti sui, et tunc dixit sibi testi quod dictus magister Simon mortuus erat Vignoni » (Milanesi, t. I, p. 244).

6. Alors que l'on trouve dans les comptes de la chambre apostolique beaucoup de textes relatifs à la décoration des chapelles Saint-Martial et Saint-Michel par Matteo de Viterbe (cf. Ehrle, p. 267 et suiv.; Denifle, dans *Archiv für Literatur-u. Kirchengeschichte*, t. IV, p. 602 et suiv.; E. Müntz, dans *Bulletin monumental*, 1884, p. 378 et suiv.), les mentions concernant les peintures effectuées dans la chapelle Saint-Jean sont très rares. On voit seulement en octobre 1347 quelques-

Ce sont bien pourtant ses élèves ou ses proches que l'on retrouve ici. Mille traits caractéristiques rappellent dans leur œuvre l'art du pays natal. Ces femmes, aux tresses blondes, aux tailles larges et molles qui assistent à la résurrection de Drusiana ou à la crucifixion du Christ, on croit les avoir aperçues déjà dans les tableaux des peintres d'Italie. L'une d'elles élève les bras en rapprochant les mains dans un geste qui rappelle Duccio et la chapelle des Espagnols à Santa-Maria Novella de Florence[1]. Et l'on retrouve également dans les fonds des tableaux siennois ces architectures cosmatesques et grêles, aux incrustations de mosaïque, aux voûtes bleues constellées d'or qui évoquent le souvenir des basiliques romaines, des églises d'Orvieto, de Sienne, de Viterbe, d'Arezzo ou d'Assise.

Mais ce serait une tâche trop facile et vraiment superflue que de démontrer, après tant d'autres, le caractère italien des peintures de la chapelle Saint-Jean. Il nous suffit ici d'avoir identifié les sujets qui s'y trouvent représentés et d'en avoir, à l'aide de quelques comparaisons, éclairé l'iconographie. La chose n'était pas tout à fait inutile. Quelque mystère, on l'a vu, obscurcissait encore ces fresques pourtant célèbres.

uns des peintres qui avaient travaillé au Consistoire travailler aussi à la chapelle du Consistoire : « Isti operarii infrascripti operati sunt in palatio in die isto, aliqui in aula parva, et deambulatorio, et concistorio, et pro cappella dicti concistorii » (Denifle, *loc. cit.*, t. IV, p. 628).

1. Cf. Digonnet, p. 144; Venturi, t. V, p. 810, fig. 651.

QUELQUES

NOMS D'IVOIRIERS

DES XIV[e] ET XV[e] SIÈCLES

Par M. Raymond Kœchlin.

Au cours d'un travail que nous poursuivons depuis plusieurs années sur les ivoires gothiques français, nous avons été amené à rechercher les noms d'ivoiriers qui auraient pu survivre. On connaît un grand nombre d'orfèvres du moyen âge, des sculpteurs, des peintres, des architectes, et plusieurs sont demeurés presque célèbres; les historiens de l'art ne citaient qu'un ou deux ivoiriers. Un patient dépouillement des comptes et des inventaires publiés nous en a rendu quelques autres, — beaucoup moins, nous l'avouons, que nous n'eussions espéré. Quelque médiocre que soit la moisson, il nous a semblé intéressant de réunir tous les textes que nous avons rencontrés où ces noms sont mentionnés; fort peu en vérité sont inédits[1] et nous les avons trouvés pour la plupart dans des recueils très aisément accessibles; pourtant, à les mettre côte à côte, ces textes s'éclairent l'un l'autre et ils nous fournissent quelques données sur les condi-

1. Ceux-là nous avaient été communiqués par feu B. Prost, qui avait bien voulu nous ouvrir ses cartons.

tions singulièrement mal connues du métier d'ivoirerie.

Voici, dans l'ordre chronologique, les noms que nous avons recueillis : Renaut le Bourgeois, 1311; Jehan le Scelleur, 1315-1325; Jehan de Couilly, 1352-1387; Thomas de Fienvillier, 1353-1373; Girard d'Orléans, 1358; Jehan Cyme, 1372-1378; Jehan Cornée, 1376; Jean de Marville, 1377; Jehan Girart, Girost ou Giroult, 1377-1397; Mahiet Sançon, 1384; Piérart Aubert, 1380; Jehan Aubert, 1387-1408 (?); Jehan le Braellier, avant 1380; Henry des Grès, 1386-1402; Henri Legros, 1398; Richard des Grès, 1398-1437; Berthelot Héliot, 1393; Thomas d'Orgeret, 1401-1404; Jehan Pulz, 1432-1433; Jacques de Passi, 1447; Mongny Ferry, 1455; Philippe Daniel, 1433-1434; Jehan Daniel, 1469-1488[1].

Ces noms sont ceux que les textes nous rapportent d'artisans ou de marchands ayant vendu des objets d'ivoire; toutefois, il s'en faut que tous aient été des tailleurs d'ivoire, et tout de suite on en distingue quelques-uns qu'il y a lieu évidemment d'éliminer. C'est d'abord Girard d'Orléans : il fournit en 1358 des pièces pour le jeu d'échecs du roi Jean prisonnier à Londres, mais chacun sait qu'il était peintre[2]; on n'a aucune raison de croire qu'il ait taillé lui-même des *paonnez* ou un *fol*, et sans doute jouait-il à la petite cour en exil le rôle d'une manière de factotum; il avait

1. Nous ne mentionnons pas parmi les ivoiriers Jehan Nicolle, dont le nom se voit sur une paix du British Museum (n° 325, rep. pl. 73, du *Catalogue of the Ivory Carvings* de Dalton); nous ne saurions voir dans ce nom une signature; ce doit être celui du donateur ou du propriétaire. Nous n'avons jamais rencontré d'ivoire signé et il n'a sans doute pas dû en exister au moyen âge.

2. V. Dufour, *Une famille de peintres parisiens*, Paris, 1877, in-16.

vraisemblablement acheté à quelque ivoirier les pions qui manquaient. De même, Thomas de Fienvillier et Thomas d'Orgeret étaient couteliers, le second en même temps « ouvrier de forges ». Les seuls ivoires qu'ils vendaient étaient les manches de leurs couteaux et, pour peu que ces manches fussent artistement travaillés, il n'est guère admissible que ce soit eux qui les aient exécutés; les ivoiriers qui faisaient des trousses de toilette achetaient assurément aux couteliers les rasoirs et les ciseaux qui les garnissaient, comme les couteliers acquéraient d'eux les manches entaillés; c'est ainsi qu'on voit en 1311 Renaut le Bourgeois fournir, avec d'autres objets d'ivoire, des manches pour les couteaux de la comtesse Mahaut d'Artois. De ceux-là, le cas est clair, et il paraît certain qu'on ne peut pas plus les compter parmi les tailleurs d'ivoire de profession que ce Mongny Ferry, « marchant *passant pays* », à qui le duc d'Orléans achetait des peignes en 1455, une sorte de colporteur vraisemblablement.

Le cas de certains autres est au contraire assez délicat. Nous voyons plusieurs personnages qualifiés orfèvres et qui vendent des objets d'ivoire : Renaut le Bourgeois qui, en 1311, donne quittance à Mahaut d'Artois pour des *bouteillettes* et des manches de couteaux d'ivoire, en même temps qu'il reçoit le prix de réparations à divers objets de métal; Jehan le Braellier, connu pour l'un des principaux orfèvres parisiens du troisième quart du XIVe siècle, et dont l' « étude » de Charles V à Vincennes renfermait en 1380 « deux grans beaulx tableaux d'yvire des troys Maries ... en un estuy de cuir »; Berthelot Heliot, valet de chambre du duc de Bourgogne et joaillier parisien très connu du règne de Charles VI, qui ven-

dit à Philippe le Hardi, en 1393, pour la Chartreuse de Champmol, « deus grans tableaux d'yvire à ymaiges » ; Jehan Pulz enfin, de Lille, à qui Philippe le Bon achetait « ung petit cornet d'ivoire garni d'or fin ». Ces orfèvres, dont quelques-uns sont parfois aussi appelés simplement changeurs, taillaient-ils donc l'ivoire ? Pour Berthelot Héliot, la réponse n'est pas douteuse, s'il est vrai, comme le veut la tradition, que les deux tableaux qu'il vendait au duc Philippe soient ceux mêmes qui figurent aujourd'hui au Musée de Cluny sous les nos 1079 et 1080 et qui portent le nom d'Oratoire des duchesses ; ce sont deux retables italiens, de l'école des Embriachi [1] ; Berthelot Héliot n'y a pas mis la main et il s'est borné à les importer. Quant à Jehan Pulz, son rôle a pu consister à ciseler la monture du cornet que Philippe le Bon lui achetait. Au contraire, l'inventaire de Charles V note expressément que le Braellier *fist* le tableau d'ivoire des trois Maries et, à défaut de toute mention de monture d'orfèvrerie, que les scribes n'auraient guère manqué de signaler, force est de s'en tenir à la lettre du texte : le Braellier était l'auteur des plaques d'ivoire. S'il en est ainsi, nous n'avons pas le droit d'affirmer que Renaut le Bourgeois n'avait pas exécuté lui-même les deux *bouteillettes* et les manches de couteaux de la comtesse d'Artois. Il nous faut donc admettre que parfois les orfèvres ont pu tailler l'ivoire et compter Jehan le Braellier et peut-être Renaut le Bourgeois parmi les ivoiriers.

1. L'un d'eux, le n° 1079, nous est arrivé en piteux état; ce n'est plus qu'une marqueterie de plaques italiennes et françaises dépareillées, exécutée sans doute vers le milieu du XIXe siècle, et l'on aurait peine à y reconnaître la Vie de saint Jean qui y devrait figurer; l'autre, avec les Scènes de la Vie du Christ, semble avoir moins souffert.

La vente d'objets d'ivoire par des orfèvres semble au reste assez exceptionnelle; rien au contraire de plus fréquent chez les pigniers ou les tabletiers. Les pigniers étaient ces marchands qui fournissaient les grands personnages de trousses de toilette; elles comprenaient d'ordinaire un peigne, un miroir, un gravoir à faire la raie, avec souvent des ciseaux et un rasoir, le tout enfermé dans un étui de cuir bouilli; presque toujours peignes, miroirs et gravoirs étaient d'ivoire. Constamment il est question de ces trousses dans les comptes et les noms de leurs fabricants y reviennent, Jehan de Couilly, Jehan Cyme, Jehan Girost, Henry des Grès, Henri Legros, Richard des Grès, Philippe Daniel, Jehan Daniel[1], travaillant pour le roi, la reine et les princes. Une question se présente cependant : ce sont choses fort diverses que des étuis de cuir historié et des miroirs d'ivoire, et certainement les mêmes ouvriers n'y travaillaient pas; les pigniers avaient-ils donc des ateliers organisés où se confectionnaient tous les objets faisant partie de la trousse, moins ceux de métal sans doute? Il est vraisemblable; sinon, nous les tiendrions plus volontiers pour des ivoiriers, car, bien qu'on les voie parfois, comme Henry des Grès[2], vendre des étuis de cuir, par exemple pour mettre des livres ou toute autre chose, il y avait pour ce genre d'objets des spécialistes, les

1. On cite aussi des trousses de Jean Bernier (Gay, *Glossaire archéologique*, t. I, p. 682), mais le texte ne dit pas que le contenu en fût d'ivoire.

2. En 1396, il fournit à Guy de la Trémoille, outre une trousse de toilette, « une bourse de cuir à mettre cuevrechiez » (le duc de la Trémoille, *Livre de comptes de Guy de la Trémoille*, Nantes, 1887, in-4°, p. 55) et en 1402 au duc de Bourgogne trois étuis de cuir armoyé pour mettre les ouvrages d'Aristote (Doutrepont, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Paris, 1909, in-8°, p. 122).

gainiers ou faiseurs d'étuis. Ces pigniers sont parfois nommés aussi merciers, tel Jehan Cyme. Quant aux tabletiers, ils fabriquaient des jeux de tables et d'échecs avec leurs accessoires, où l'ivoire et les bois précieux entraient pour parties égales. La tabletterie était à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe un métier fort occupé, la mode ayant adopté ces jeux; toutefois, nous voyons souvent le même maître exercer à la fois le métier de tabletier et celui de pignier[1], et ce n'étaient pas les moindres qui cumulaient ainsi : tels un Jehan Girost, un Jehan Cyme ou Philippe Daniel. Notons d'ailleurs que les deux pigniers les plus achalandés de leur temps, Jehan de Couilly et Henry des Grès, n'étaient point tabletiers.

Avec les pigniers et les tabletiers, nous avons touché sûrement des ivoiriers professionnels, mais ils n'étaient pas seuls à travailler l'ivoire; à ouvrir le *Livre des métiers*, nous trouvons en effet deux rubriques qui intéressent la profession, le titre LXI : *Des ymagiers tailleurs de Paris et de ceux qui taillent cruchefiz à Paris*, et le titre LXII : *Des paintres et taillieres ymagiers à Paris*. Le premier débute ainsi : « Quiconque veut estre ymagiers à Paris, ce est à savoir taillieres de crucefiz, de manches à coutiaus, et de toute autre manière de taille, quele que ele soit, qu'on face d'os, d'yvoire, de fust ou de toute autre manière d'estoffe, quele que ele soit », etc... Et le second : « Il peut estre paintres et taillieres ymagiers à Paris qui veut ... et peut ouvrer de

1. Au temps d'Étienne Boileau, il existait une corporation des « Pigniers et des Lanterniers de Paris » dont les statuts se trouvent au *Livre des métiers*, titre LXVII; Depping dit dans une note de son édition, p. 170, que la corporation reçut ensuite le nom de Pigniers-Tabletiers.

toutes manières de fust, de pierres, de os, de cor, de yvoire et de toutes manières de peintures bones et léaus. » Quelle était exactement la différence entre les deux corporations? On ne la distingue pas clairement, mais certainement l'une et l'autre comprenaient, sous le nom d'imagiers, des tailleurs d'ivoire. Est-ce à dire que les mêmes imagiers qui sculptaient les statues de pierre au portail des cathédrales taillaient aussi l'ivoire? Un texte semblerait le prouver, puisque nous voyons Jehan Girost vendre en 1377 à Jehan de Marville, « tailleur de menus oeuvres » du duc de Bourgogne, vingt-six livres d'ivoire « pour faire certaines besoignes que Mgr lui avoit enchargiées »; toutefois, la phrase est bien vague pour en tirer des conclusions précises, et non seulement nous n'avons jamais vu, en dehors de certains faux avérés, aucun ivoire dont le style rappelle de loin celui qu'on peut attribuer à Marville, mais, d'une façon générale, le style de l'ivoirerie n'est jamais identique au XIVe siècle à celui de la statuaire. Nous croirions plutôt que dans les mêmes métiers cohabitaient des ivoiriers et des sculpteurs. Deux de nos ivoiriers, Piérart et Jehan Aubert, sont qualifiés « imagiers » dans les comptes; ce vocable très général comprenait sans doute celui plus spécial de tailleur d'ivoire que nous voyons employé pour le même Piérart Aubert et pour Jehan le Scelleur. Les deux mots devaient être pris dans la même acception et s'employer indifféremment pour les artisans qui travaillaient l'ivoire.

Mais ces « imagiers » n'étaient-ils pas plus précisément les ivoiriers qui taillaient les statuettes? On serait tenté de le croire, en bonne logique; seulement,

de nos deux imagiers ou *imagiers d'ivoire*, l'un, Piérart Aubert, n'est connu que par un acte relatif à l'exécution d'un testament et l'on ne cite aucun morceau de lui, et, de l'autre, Jehan Aubert, outre certains menus travaux de « rappareillage », les comptes ne signalent qu'un ouvrage, à savoir une « absconce d'yvoire ... pour mettre la chandelle quand la Royne dit ses Heures » ; les rares artisans à qui les documents attribuent des statuettes ne sont pas qualifiés, tels Mahiet Sançon, auteur d'un *Saint Liennart* acquis par le duc de Bourgogne en 1384, et Jehan Daniel, qui fit une image de *Saint Christophe* pour la reine en 1469, ce dernier donné simplement comme marchand. Quant aux « ivoiriers », les comptes notent bien que Jehan le Scelleur tailla une « ymage de Notre-Dame d'ivire à tabernacle » pour Mahaut d'Artois en 1325, sans compter le rappareillage d'une autre Vierge, mais nous le voyons en même temps vendre des peignes et des miroirs (1315-1316), ce qui exclut l'idée d'une spécialisation. Cette spécialisation, il est vrai, qui n'existait pas au commencement du XIVe siècle, fut établie, semble-t-il, par la suite ; en 1303, il avait été convenu que seuls, parmi les imagiers-tailleurs, seraient tenus pour imagiers ceux qui taillaient « images de sains »[1] ; toutefois, on ne sait si la règle concernait les ivoiriers et, en tout cas, elle fut par eux mal observée d'abord, l'exemple de Jehan le Scelleur en fait foi ; mais elle peut avoir été mieux appliquée plus tard ; le commerce des pigniers par exemple paraît strictement délimité sous Charles V et Charles VI, et, parmi les nombreuses fournitures faites à la cour par un Jean de Couilly ou un Henri des

1. *Livre des métiers*, éd. Depping, note au titre LXII.

Grès, on ne rencontre jamais que des miroirs, des peignes et autres objets de toilette. Cependant, dans la seconde moitié du xve siècle, cette règle serait tombée en désuétude, Jehan Daniel fournissant aussi bien des pièces d'échiquier que des statuettes. On le voit, les textes, plus ou moins contradictoires, ne permettent de rien affirmer.

Tout cela, nous l'avouons, est médiocrement précis, mais il ne semble pas que les documents permettent de serrer la question davantage. Nous avons néanmoins réussi à introduire quelques nouveaux noms d'ivoiriers dans l'histoire de l'art du xive siècle et à délimiter à leur propos certaines parties du domaine du métier d'ivoirerie. Sans doute, des textes que nous avons cités pourrait-on tirer d'autres lumières. D'abord, nous y notons que tous les ivoiriers connus, moins deux, sont Parisiens; puis ils nous donnent divers détails sur l'existence de nos artisans. Non seulement nous les voyons en relations constantes avec les barbiers des princes, personnages souvent fort influents, on le sait, et de la bonne volonté de qui dépendait la fortune des fournisseurs; mais grâce à ces textes nous pénétrons plus avant dans la boutique de ces petites gens et apprenons que la comtesse d'Artois, le duc de Berri ou le duc de Bourgogne allaient parfois eux-mêmes y faire leurs emplettes; nous savons quel prix trousses, diptyques ou statuettes se vendaient; nous connaissons même de menus faits divers, telle l'histoire de cet ouvrier ivoirier condamné au pilori pour avoir donné la nuit un soufflet à une servante qu'il prenait « pour une fille de mauvaise vie à quelques discours qu'elle tint ». Mais ce n'est pas notre propos d'insister ici sur ces

points; il ne nous reste qu'à donner le texte de nos documents, en nous excusant de leur petit nombre et en marquant l'espoir que ceux de nos confrères qui en connaîtraient d'autres voudraient bien nous les communiquer; nous leur adressons à l'avance l'expression de notre gratitude.

TEXTES.

Renaut le Bourgeois.

1311. — Fut paié à Renaut, orfèvre de Paris, les parties qui s'ensuient. Pour peindre et pour drecier et burnir I ymage de Notre-Dame, xx s. Pour une crois et le pié et les II ymages redrecier et burnir, et pour I encensoir, xxv s. ... Pour II bouteilletes d'ivoire, IIII s. Pour les manches d'ivoire pour les coutiaus Madame, xx s....

(Richard, *Mahaut, comtesse d'Artois*, Paris, 1887, in-8°, p. 241 [1].)

Jehan le Scelleur.

1315. — A Jehan le Seeleur de Paris, pour II piegnes d'yvoere achetés en la présence madame, xvi s. Audit Jehan, pour II foureaus pour lesdiz piegnes, et pour une broche, et pour le miroir Madame (Mahaut) enluminer, IX s. VI d.

(J.-M. Richard, *Ibid.*, p. 322.)

1322. — A Jehan le Seeleur yvorier, pour raparellier

1. Le même travail mentionne p. 312 un certain Bertrand, *eschaketturarius* payé en 1296 *pro shakis, imaginibus et rebus aliis* fournis à Robert d'Artois, mais le compte ne dit pas que ces objets fussent d'ivoire, et, bien que ce soit assez vraisemblable, nous ne pouvons compter ce Bertrand parmi les ivoiriers.

une ymaige d'yvire que fut achetée des executeurs la royne Marie, LX s.

(J.-M. Richard, *Ibid.*, p. 322.)

1325. — Pour une ymaige de Notre-Dame d'ivire à tabernacle, XIX l. par. Item, pour une croiz de sedre à ymaige d'ivire, VIII l. par.[1].

(J.-M. Richard, *Ibid.*, p. 322.)

Thomas de Fienvillier ou Fiauvillier.

1353. — Thomas de Fiauvillier, cousteillier, pour deux paires de couteaux à trenchier, avec les parepains, delivrez par devers le roy en ce terme. C'est assavoir l'une paire à manches d'ybenus garniz de virolles et de tinglettes d'argent dorées et esmailliées aux armes de France, pour la saison du caresme, et l'aultre paire à manche d'yvoire garniz de viroles et de tinglettes d'argent doré et esmaillés comme dit est, pour la feste de Pasques, 8 l. la pièce, tout, 16 l. p.

Led. Thomas, pour faire une paire de semblables coutiaux à tout le parepain, à manches esquartellez d'yvoire et d'ybenus et garnis comme dit est, et delivrez pour led. Sgr au jour et feste de Penthecouste, 8 l. p., somme 24 l.

(Gay, *Glossaire archéologique*, Paris, 1887, in-4°, t. I, p. 475.)

1373. — « A maistre Thomas de Fienvillier, coustelier du roy », 12 fr. à lui dûs « pour une paire de cousteaux à tranchier à manches d'yvoire et vervelles (viroles?) esmaillées des armes de Mgr ».

(Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, t. I, p. 329, n° 1774.)

1. En 1316, Huet, barbier du roi, achète 74 s. une trousse à Jehan le Scelleur, mais il n'est pas noté que les objets qui la garnissaient fussent d'ivoire (Douet d'Arcq, *Comptes de l'Hôtel aux XIV[e] et XV[e] siècles*, Paris, 1851, in-8°, p. 15).

JEHAN DE COUILLI OU COILLY[1].

1355. — Jehan le pignier, pour 5 grans pignes d'yvoire, garnis chascun de petit pigne, de miroir et de gravoire, 25 esc. (Compte royal de Gaucher de Vannes.)

(Gay, *Glossaire archéologique*, t. I, p. 794.)

1367. — Payé, le 24 mai : à « Jean de Couilli, pignier, demourant à Paris », 5 fr. « pour un estui garni de pignes et de mireour d'yvoire, qu'il a bailliez et delivrez pour Mgr à Guillemin Hannot, son barbier et vallet de chambre.

(Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, t. I, p. 108, n° 667.)

1371, 16 octobre. — Ordre de payer 100 s. t. « à Jehan le pignier, demorant à Paris, ... pour pignes, un mireour et une greve d'ivire, avec l'estuy d'iceulx, tout achetté de lui, pour Mgr, et delivré à Guillemin Hanot, son barbier ».

(Prost, *Ibid.*, p. 266, n° 1460.)

1373. — 5 fr. à Jehan de Coilly, pignier demourant à Paris ..., pour un estuy, garny de pignes et de mireours d'yvoire, que il a baillié et delivré à Guillemin Hannot, barbier de Mgr »[2].

(Prost, *Ibid.*, p. 330, n° 1777.)

1387. — A Jehan de Coilly, pignier, demourant à Paris, pour deniers à li paiez, qui deulz lui estoient, pour un estuy de cuir boully, pendant à un gros laz de soye, garni de trois pignes d'ivoire, d'une broche et d'un mirouer, achatté de lui le xxe jour de may, l'an mil

1. Mentionné dès 1352 (Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, t. I, p. 108, note 4).

2. En 1374, 1375 et 1377, J. de Couilly continue de fournir des trousses à la cour de Bourgogne, mais les comptes ne mentionnent pas que les peignes et miroirs fussent d'ivoire, bien qu'il y ait lieu de le supposer (Prost, *Ibid.*, n°s 2009, 2228 et 3046).

CCC IIIxxVII, et baillé à Colinet de Lille, premier barbier du Roy nostre sire, pour pignier le chief du dit seigneur, dont ce par quittance donnée le xxe jour de may, l'an mil CCC IIIIxx et VII, 4 l. 16 s. p.

(Douet d'Arcq, *Nouveau recueil de comptes de l'argenterie des rois de France*, Paris, 1874, in-8°, p. 214.)

GIRARD D'ORLÉANS.

1358. — Maistre Gerart d'Orliens, pour v paonnez et I fol, tant d'ivyre comme de coir, pour le jeu des eschés du Roy, du tablier qui fut maistre J. de Savoie[1], fait du commandement du Roy, XVIII d.

(H. d'Orléans, *Notes et documents relatifs à Jean, roi de France, et à sa captivité en Angleterre*. Miscellanies of the Philobiblion Society, t. II, p. 99, Londres, 1855-1856.)

JEHAN CORNÉE.

1376. — « Remission pour Jehan Cornée (ouvrier en ivoire à Paris) qui avoit esté condae par le prevost de Paris et mis au pilori pour avoir donné un soufflet à une servante de Simon de Buci qu'il trouva la nuit dans les rues avec une jeune fille, laquelle servante il prit pour une fille de mauvaise vie à quelques discours qu'elle tint. Le suppliant est bon ouvrier, travaille pour le Roy et la Reyne, et il est réhabilité et remis en son honneur. »

(Bibl. nat., ms. fr. 7391, fol. 32 v°. — Commun. de Prost.)

JEHAN GIRART, GIROST OU GIROULT.

1377. — Le 27 janvier, 26 fr. dus à « Jehan Girart, tabletier, de Paris, ... pour 26 l. d'ivoire que Mgr fit pranre et acheter de lui, et icelli fit baillier à Mainreville (Marville), son tailleur de menus euvres, pour faire certaines besoignes que Mgr lui avoit enchargiées ».

(Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, t. I, p. 568, n° 3035.)

1. Le roi Jean habitait à Londres l'hôtel de Savoie.

1386. — A Jehan Girost, pignier, demourant à Paris, pour deniers à li paiez, qui deubz leur estoient, pour une pigne et une broche d'ivoire, achattés de lui le dernier jour de janvier, l'an mil CCC IIII^{xx} et VI, pour pignier le chef de madame la Royne, en lieu d'un autre de ses pignes qui avoit esté despéciez. Pour quittance de li, donnée le tiers jour de juing, l'an mil CCC IIII^{xx} et sept.

(Douet d'Arcq, *Nouveau recueil des comptes de l'argenterie des rois de France*, Paris, 1874, in-8°, p. 212.)

1387. — A Jehan Girost, pignier, demourant à Paris, pour deniers à li paiez, que deubz lui estoient, pour un petit miroir d'ivoire avec l'estuy, pendant à un laz de soye, achatté de lui le XVIe d'avril IIII^{xx} et VII pour ladicte Madame la Royne. Pour ce, par quittance rendue cy-devant, 10 s. p.

(Douet d'Arcq, *Ibid.*, p. 213.)

1397. — Jehan Giroult vend « v onces de martres d'yvoire pour jouer aux cinq pierres, baillés à la reyne » le 5 mai.

(Arch. nat., KK 41, fol. 143. — Commun. de Prost.)

Jean de Marville ou Mainreville.

1377. — Le 27 janvier, 26 fr. dus à « Jehan Girart tabletier, de Paris, ... pour 26 l. d'ivoire que Mgr fit pranre et acheter de lui et icelli fit baillier à Mainreville (Marville), son tailleur de menus euvres, pour faire certaines besoignes que Mgr lui avoit enchargiées ».

(Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, t. I, p. 568, n° 3035.)

Jehan Cyme, Syme, Cymier ou Symier.

1378. — A Jehan Cyme, de Paris, pour un bel miroer d'ivoire, garni de deuz pignes de boès, pour un estuy de cuir boully à tenir ledit mirouer et pignes, pour six palettes d'ivoire et de boès pour tenir chandelle de bougie à lire romanz, que Monseigneur meisme prist et

achapta de lui à Paris, le 4e jour de fevrier 1378; pour tout 9 liv. t.[1].

(Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry*, Paris, 1894-1896, in-8°, t. II, p. 323.)

Piérart Aubert.

1380. — Le 9 févr. (n. st.), « Piérart Aubert, tailleur de yvore » à Tournai, « jura sa bourghesie »[2].

(Pinchart, *Quelques artistes et quelques artisans de Tournai des XIVe, XVe et XVIe siècles*, p. 17. Extrait des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 3e série, t. IV, n° 12, 1882.)

Mahiet Sançon.

1384. — 1er févr., payé 22 fr. à « Mahiet Sançon, à lui dus, pour une harpe, un crucifiz et une ymaige d'ivoire de Saint Liennart que Mgr a fait prenre et acheter de lui ».

(Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, t. II, p. 157, n° 1058.)

Jehan Aubert.

1387. — A Jehan Aubert, ymagier, demourant à Paris, pour deniers à lui paiez qui deubs lui estoient pour sa paine et sallaire d'avoir rappareillé et mis à point une crosse d'yvoire de la chappelle du Roy nostre sire et pour avoir burny, nectoié et mis à point uns tableaux d'voire de lad. chappelle et oratoire, délivré par lui le XVIIIe jour

1. En 1371, 1372 et 1375, Jean Cyme, qualifié « mercier et bourgeois de Paris », avait déjà fourni au duc des jeux de tables et d'échecs, la plupart en cyprès (Guiffrey, *Ibid.*, p. 333, 333 et 325).

2. Il était mort en 1408, car on conserve à Tournai un acte scabinal du 17 décembre de cette année relatif à l'exécution du testament de Catherine le Monne, « veuve de Piérart Aubert, en son vivant entailleur de ymaiges ».

dud. mois; pour ce, par quictance de lui donnée le 12e jour de mars de l'an 1387, 76 s. p.

(J. Guiffrey, *Peintres, ymagiers, etc., du XIVe et du XVe s. Nouvelles Archives de l'Art français*, 1878, p. 204.)

1394. — A Jehan Aubert, ymaigier d'yvoire, pour la vente d'une absconce d'yvoire achetée de lui pour mettre la chandelle quand la Royne dit ses Heures, baillée à Katherine de Villers, pour ce à lui paié par vertu desdiz roulle et mandement et par quittance de lui donnée le vie jour de mars 1394.

(Vallet de Viriville, *Extrait des comptes authentiques sur le règne de Charles VI.* Bulletin de la Société de l'Histoire de France, 1859-1860, p. 412.)

1408 (?). — Testament de Catherine Le Monne, veuve de Piérart Aubert, tailleur d'ivoire à Tournai : « Je donne au fieu Jehan Aubiert, nepveut de mondit feu marit, tous les hostieulx entirement que mondit marit avoit au jour de son trespas servans et appartenans à son mestier d'entaillerie[1]. »

(Pinchart, *Ibid.*, p. 18.)

Jehan le Braellier, le Bragelier, le Braillier ou le Brailleur.

Avant 1380. — Item, deux grans beaulx tableaux d'yvire des troys Maries, que fist Jehan le Braellier, en un estuy de cuir (en l'étude du roi Charles V à Vincennes)[2].

(Labarte, *Inventaire de Charles V*, n° 2622, Paris, in-4°, s. d.)

1. Pinchart, qui a publié ce texte, estime qu'il s'applique à notre Jehan Aubert.

2. Labarte donne en note des renseignements sur le Braellier, qui était orfèvre du roi dès 1351 et devait être mort à la date de 1380; il cite des travaux très importants d'orfèvrerie exécutés par lui. Le Braellier était valet de chambre du roi (Douet d'Arcq, *Comptes de l'hôtel aux XIVe et XVe siècles*, Paris, 1851, in-8°, p. 155). Voir aussi Labarte, *Histoire des arts industriels*, 2e éd., t. I, p. 129, 226, t. II, p. 47, 52, t. III, p. 403; Viard, *Les journaux du Trésor de Philippe VI*, n° 4656, et Leber, *Collection des meilleures dissertations*, t. XIX, p. 91 et 92, Paris, 1838, in-8°).

HENRI DES GRÈS.

1386. — « Henry de Grées, pignier, demourant à Paris », touche le 20 septembre 11 fr. « pour deux paires de pignes d'yveure garniz l'un pour Mgr et l'autre pour Mme ».

(Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, t. II, n° 1501, p. 229.)

1386. — 7 décembre, 8 fr. « à Henry de Grées, pignier, demourant à Paris, pour un gros pigne d'ivoire pour Mgr et pour une paire de pignes d'ivoire pour madamoiselle la comtesse de Nevers ».

(Prost, *Ibid.*, t. II, n° 1421, p. 248.)

1387. — 9 fr. « à Henry de Grés pour un estuy à 3 pignes, ung mirouoir et une broche, tout d'yvoire », 6 fr.; « et pour ung autre petit estuy garni de trois pignes, 1 mirouoir et une broche, tout d'yvoire », 3 fr.

(Prost, *Ibid.*, n° 1677, p. 294.)

1387. — 18 fr. « à Hanryet de Grees, pignier, demourant à Paris, pour ... 3 estuys de cuir, garni chascun de 3 pignes et une broiche d'yvoire, l'un pour mons. le conte de Nevers, l'autre pour madamoiselle de Nevers, sa femme, et l'autre pour messire Philippe de Bar ».

(Prost, *Ibid.*, n° 1787, p. 320.)

1388. — « Hanryet de Grees, pignier, demourant à Paris », donne quittance, le 26 février, de 18 fr. à lui dus « pour un estuy de cuir garny de 3 pignes, 1 mireor et d'une broiche d'yvoire pour Mgr », 6 fr.; « 1 estuy à 1 pigne coquart pour led. Mgr », 2 fr.; « un aultre estuy, garni de 3 pignes, miroer et broiche d'yvoire pour » le comte de Nevers, 5 fr.; « un aultre estuy de cuir, garni comme dessus de 3 pignes, mireor et broiche d'yvoire pour messire Philippe de Bar », 5 fr. (quittance, pour partie, des numéros ci-dessus).

(Prost, *Ibid.*, n° 2577, p. 395.)

1388. — Le 9 décembre, payé 13 fr. 5 s. t. « à Hanryet de Grées, pingnier à Paris ..., pour 2 etuys garnis de pingnez d'yvoire, l'un pour Mgr, l'autre pour Mons. le comte de Nevers, son fils », à 6 fr. pièce, 12 fr.; « pour la façon et estoffez de 2 gaines pour coustiaux à tranchier, garnis de las de soye, pour Mgr », 25 s. t.

(Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, n° 3814, p. 452.)

1391. — A Henry des Grees, pignier, pour une esconce, par maniere de cuiller d'yvoire blanc, acheté de lui et delivré à Guillaume Arode, orfevre, demourant à Paris, pour refaire et mettre la garnison d'argent doré d'une autre cuiller de cyprès à mettre et tenir la chandelle devant la Royne, quand elle dit ses heures.

(De Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, t. II. *Documents et glossaire*, Paris, 1853, p. 269.)

1393. — A Henry des Grès « pour un estui de cuir boullu poinçonné et armoié des armes de la royne, garniz de 3 pingnes, une gravouère et un mirouer, tout d'ivoire, pour la royne », audit jour de Noel, 4 l. 16 s.

(Gay, *Glossaire archéologique*, t. I, p. 794.)

1395-1396. — A Henry des Grès, pignier, demeurant à Paris, 28 s. par. « pour un Roy, une reyne, deux roz (?) et VI paonnez d'yvoire blanc pour un jeu d'eschez et un fol et plusieurs paonnez noirs ».

24 s. par. « pour avoir fait un chevalier monté sur un cheval d'yvoire et une royne pareillement, dorez et escaillez, pour estre pareilz à un jeu d'eschez pour la royne où ils failloïent ».

(Arch. nat., KK 41, fol. 85 v°. — Commun. de Prost.)

1397. — A Henry des Grès, pignier, le XXIIIe jour de Juing pour deux paires de patenostres de gest, et pour deux pignières garnies de pignes d'yvoire, de mirouers et de gravières pour Madame et ses filles, 6 fr.

(Le duc de la Trémoille, *Livre des comptes de Guy de la Trémoille*, Nantes, 1887, in-4°, p. 62.)

1398. — Henry des Grès vend pour « Charles mons. filz » du duc d'Orléans « un estuy de cuir doré, garni de trois pignes et un mirouer avecques une broche, tout ce d'yvoire et tout pendu en un las de soye », 48 s. p.[1].

(British Museum, add. chart. 2767 (Joursanvault 717). — Commun. de Prost.)

Berthelot ou Berthelemot Héliot ou Elyot.

1393. — A Berthelot Heliot, varlet de chambre de mon seigneur, pour deus grans tableaus d'yvoire à ymaiges dont l'un d'iceulx est la Passion Nostre Seigneur et l'autre est la Vie Monsieur saint Jehan Baptiste, lesquelz tableaus mondit seigneur a achatez dudit Berthelot et yceulx donnez à l'eglise des Chartreus dudit Champmol, v^c frans[2].

(Dehaisnes, *Documents et extraits concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, Lille, 1886, in-4°, t. II, p. 712.)

Henri Legros.

1398. — Pignier, livre au duc d'Orléans : ung estuy de cuir doré, garny de 3 pignes, et ung mirouer avecques

1. Voir sur Henry des Grès la note de Prost, *Inventaire des ducs de Bourgogne*, t. II, p. 227, n° 7. — On le trouve encore en 1387 vendant une trousse au duc de Bourgogne (Prost, *Ibid.*, n° 1819) et une autre au duc de Touraine (Douet d'Arcq, *Nouveau recueil des comptes de l'argenterie*, p. 213), mais il n'est pas noté que les objets qui les garnissaient fussent d'ivoire; de même en 1396 pour une trousse vendue à Guy de la Trémoille (La Trémoille, *Livre des comptes de Guy de la Trémoille*, p. 55.)

2. Berthelot Héliot était un orfèvre ou changeur parisien en relations constantes avec le duc de Bourgogne : en 1387, il lui vend une ceinture d'argent et pour 6,120 francs de pierreries destinées à la couronne et au chapel de la duchesse (Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, t. II, n°s 1681 et 1796); nouveau payement en 1390-1391 (Dehaisnes, *Documents et extraits concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, p. 677); on le suit jusqu'en 1399. Cf. Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, note au n° 1796.

une broche, tout ce d'ivouer et tout pendu à un las de soie.

(Gay, *Glossaire archéologique*, t. I, p. 682.)

Richard des Grès.

1398-1399. — Pignier, demeurant à Paris, fournit au duc d'Orléans pingnes, mirouoirs de boys, gravouères d'ivoire, cizeaux.

(British Museum, add. chart. 2773 (Joursanvault 719). — Commun. de Prost.)

1401. — Fournit au même pignes de boys et d'yvyre, mirouers de boys, gravouers d'yvyre, etc...

(British Museum, add. chart. 2787 (Joursanvault 718). — Commun. de Prost.)

1408. — A Richard des Grès, pour 3 pignes, un mirouer et une broche tous d'ivuire, mis en un estuy de cuir boulli, poinçonné, et y a un tigre enlevé tout doré de fin or ... pour servir à pigner le roy, 4 l. 16 s. p.

(Gay, *Glossaire archéologique*, t. I, p. 682.)

1415 (20 juin). — Charles, duc d'Orléans, mande à son argentier Pierre Sauvage de payer à Richard des Grès 19 l. p. 17 s. 11 d. qu'il lui doit pour pignes, manches de rasouers tout d'yvoire, fers de rasouers, ciseaulx.

(British Museum, add. chart. 2804 (Joursanvault 723). — Commun. de Prost[1].)

Thomas d'Orgeret ou d'Orgelet.

1404. — A Thomas d'Orgeret, pour une paire de grands cousteaux à manches d'yvoire et de cèdre, chascun à 3 virolles d'argent doré esmaillées...

(Gay, *Glossaire archéologique*, t. I, p. 473.)

1404. — A Thomas d'Orgeret, coustellier, demourant à

1. Une indication de Prost fait croire que Richard des Grès vivait encore en 1437 (Bibl. nat., ms. fr. 8611, fol. 64).

Paris, pour une paire de grans cousteaulx à manches d'yvoire et de cèdre, esquartelez, garniz de parepain et de petit coustel, chascun à 3 virolles d'argent doré, esmaillés aux armes de France, engainez ainsi qu'il appartient, pour servir à trenchier devant le dit sgr (le roi), 12 l. p.[1].

JEHAN PULZ.

1432-1433. — A Jehan Pulz, orfèvre, demourant à Lille ..., pour ung petit cornet d'ivoire, garni d'or fin, que M. S. a fait prendre et achetter de luy pour reclanier son esprivier, LXX s.

(De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. 332.)

PHILIPPE DANIEL.

1433-1434. — A Philippe Daniel, pignier et tabletier, demourant à Paris, pour une pignière garnie de deux pignes, deux brochettes et ung mirouer d'ivoire, deux rasoirs garnis d'argent et armoiés aux armes de M. S., XV fr.

(De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, t. I, p. 340.)

JACQUES DE PASSI.

1447, 11 décembre. — A Jacobo de Passi ... ung poinçon d'ivoire...

(Lecoy de la Marche, *Comptes et inventaires du roi René*, p. 295.)

MONGNY FERRY.

1455. — A Mongny Ferry, marchant, passant pays, pour

1. Dès 1388, Prost mentionne une fourniture de couteaux de cet artisan au duc de Bourgogne (*Inventaires des ducs de Bourgogne*, t. II, n° 2707), et Gay en note quelques autres, mais où il n'est pas question d'ivoire (*Glossaire archéologique*, t. I, p. 475 et 476); il travaille aussi pour le duc d'Orléans; on ne le mentionne plus après 1409. Il est nommé « coustellier et ouvrier de forges ». Cf. Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne*, t. II, note à l'article 2707.

quatre paygnes d'yvoire, pesans en tout IX que Ms. a fait prendre et achetter de lui, IIII liv. X s. t. (comptes des ducs d'Orléans).

(De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, t. III, p. 362.)

JEHAN DANIEL.

1469. — Payé XI l. 5 s. t. « à Jehan Daniel, marchant, demeurant à Paris, ... pour les parties qui s'ensuivent : c'est assavoir pour deux dagues, deux layètes, deux barilz, une ymage de saint Xristofle, trois grenes, une esguille et deux patrons à ouvrer, le tout d'yvouère », pour la reine, « pour en faire son plaisir ».

(Arch. nat., KK 68, fol. 106 v°. — Commun. de Prost.)

1488. — 46 s. 3 d., « tant pour ses paine et sallaires d'avoir ... rabillé le tablier d'yvoire dudit Sr, lequel estoit rompu et despiécé en plusieurs lieux, et fourni d'ivyre, que aussi pr douze tables et douze pions d'ivyre my partie de blanc et rouge, lesquelles il a fournies et livrées pour servir aud. tablier au lieu d'autres qui ont esté perdues »[1].

(Arch. nat., KK 70, fol. 266 r° et v°. — Commun. de Prost.)

1. Une sentence d'homologation des statuts des peigniers-tabletiers rendue en 1485 par le prévôt des marchands nous fait connaître les noms des maîtres : Jean Daniel, Nicolas Boursier, Martin Bailly, Jacques Lasnier, Jehan Petit, Guiot Comterel, Jacquet Loquet, Nicaise Petit, Guillaume Tipot, Chrétien Poissonnier, Jehan Galopin, Nicolas Behart, Pierre Hubert (René de Lespinasse, *Les métiers et corporations de la ville de Paris*. Paris, 1892, in-4°, t. II, p. 675).

LA PEINTURE

DANS LA HAUTE-TOSCANE ET LES MARCHES

PIERO DELLA FRANCESCA

MELOZZO DE FORLI

Par M. Henry Marcel.

S'il était nécessaire, après l'étude des grands centres d'art en Italie, de faire ressortir la profusion de génies originaux auxquels la péninsule donna naissance au cours du xve siècle, les deux artistes qui font l'objet de ces notes prouveraient surabondamment que cette fécondité s'étendit à toutes les régions, aussi bien aux massifs montagneux qui séparent la Toscane du versant oriental, qu'à la côte adriatique même, que l'on croit communément moins riche en produits humains supérieurs que les plaines fertilisées par l'Arno. Ces maîtres apportent à l'école un contingent de vigueur un peu âpre, d'originalité tranchée, qui corrige heureusement l'influence amollissante des vallées. Ils contribuent à tonifier, à tremper l'inspiration italienne, à en relever la saveur par un bouquet mordant et fort.

Piero della Francesca, le premier en date, naquit

à Borgo-San-Sepolcro, aux confins de la Toscane et de l'Ombrie, vers 1406, suivant Vasari, vers 1416, suivant Eugène Müntz. Il commença par étudier les mathématiques et, bien qu'adonné à la peinture dès l'âge de quinze ans, il ne cessa de pratiquer la géométrie et la perspective; il composa même un traité « de quinque corporibus » qui eut les honneurs du plagiat. De tels goûts font comprendre qu'à Florence, où il résida de 1439 à 1445, il ait fréquenté de préférence l'atelier de Paolo Uccello, l'artiste que la méditation des problèmes de la perspective empêchait de dormir. Bientôt ses progrès attirèrent l'attention de Domenico Veneziano, qui le fit travailler à ses fresques de Santa-Maria-Nuova.

Un de ses plus anciens ouvrages est *la Résurrection du Christ*, au municipe de Borgo-San-Sepolcro. Le Sauveur, demi-vêtu de son suaire, une bannière à la main, enjambe, de face, le bord de son sarcophage, dans un raccourci très habilement rendu, au-dessus des soldats de garde, au nombre de quatre, qui dorment, en des attitudes d'un naturel extrême. Toutes les caractéristiques de l'artiste s'annoncent dans cette fresque : la justesse du modelé (la poitrine du Christ est remarquablement traitée), l'exactitude de la mimique, le sens du décor (le paysage de fond, avec des monticules et des arbres, a un accent de nature directe). Mais il y règne une certaine froideur, qui persistera dans presque toutes ses œuvres, et où, du reste, on peut ne voir qu'une préoccupation de la dignité du sujet. A peu de temps de là, Nicolas V, qui embellissait alors le Vatican et faisait appel à tous les artistes en renom de la Toscane, le manda à Rome, pour y décorer les *Stanze*. Ses deux composi-

tions occupaient la place actuellement remplie par la *Délivrance de saint Pierre* et la *Messe de Bolsène*, de Raphaël. On sait qu'elles ne furent pas les seules dont on doive imputer la disparition aux préférences trop exclusives de Jules II.

A Rimini régnait l'énigmatique et redoutable Sigismond Malatesta, que son amour pour Isotta et les créations d'art qu'il inspira ont poétisé plus que de raison; nous y trouvons Piero della Francesca occupé à représenter, dans le temple pseudo-antique élevé par Leo-Battista Alberti et resté inachevé, le duc, en prières devant son saint patronymique. Il est à genoux, les mains jointes, sous un portique corinthien, un grand chien blanc accroupi derrière lui; le saint, tenant le sceptre et le globe, coiffé d'un étrange couvre-chef, darde sur lui un regard inquisiteur. La composition, entendue comme une sorte de bas-relief et alignée sur un seul plan, présente des vides excessifs.

L'artiste allait se relever singulièrement dans ses fresques de saint François, à Arezzo, auxquelles il consacra une dizaine d'années. Elles forment un cycle considérable, couvrant les parois latérales du chœur et le mur du fond et divisées en douze compartiments. Le thème général est la chute de l'homme par le péché et sa rédemption par le mérite de la foi. Adam, représenté à sa mort, y exprime notre déchéance initiale; puis c'est la visite de la reine de Saba à Salomon, dont on s'explique mal, au premier abord, l'opportunité; il y a un lien pourtant : Seth, fils d'Adam, avait planté sur la tombe de son père un rejeton de l'arbre du bien et du mal, qui, ayant crû avec le temps, aurait servi à Salomon pour construire un

pont. C'est cette relation oubliée que la reine Balkis vient apprendre au roi d'Israël. La scène allait fournir au peintre l'occasion d'un déploiement pompeux de cortège. C'est ensuite la découverte de la croix, sortie, suivant la légende, du même arbre, par sainte Hélène, mère de Constantin, et l'érection commémorative de l'instrument de supplice. C'est, enfin, la victoire de l'empereur Héraclius sur le roi des Perses, Chosroès, à la suite de laquelle il reconquit la glorieuse relique.

Ce cycle, à défaut de vraisemblance historique, offrait du moins le mérite de fournir au peintre des scènes contrastées et une grande variété d'effets : des femmes en prière, des ouvriers au travail, un épisode nocturne (*le Songe de Constantin*) permettant de curieuses recherches d'éclairage, une vaste mêlée d'hommes et de chevaux; P. della Francesca a suffi à tous ces spectacles, et il n'en est aucun où ne se voie la marque d'une puissance originale. La dignité, la noblesse tranquille des cortèges royaux, l'énergie musculaire et les attitudes pittoresques des tâcherons, la singularité exotique des costumes, la violence des mouvements, la hardiesse des raccourcis, dans la bataille, montrent l'œil le plus juste, la main la plus exercée.

L'émotion morale est peut-être ce qui manque dans cet ensemble; le déploiement énergique de la vie physique, l'originalité des ajustements ont plus intéressé le peintre que l'être intérieur, ses replis et ses mystères; le facteur moral même, l'enthousiasme chrétien, fait défaut à la bataille, où ce sont uniquement des corps qui s'entrechoquent. Mais, en ce xv[e] siècle, bien rares étaient les artistes aussi sensibles à la vie inté-

rieure de leurs personnages, qu'au plaisir de développer des muscles, d'agencer de belles ordonnances. Pour cela, du moins, P. della Francesca ne connaît pas de maître, et tout le XVIe siècle, Raphaël en tête, a trouvé, dans le cycle des fresques de San-Francesco, des sujets d'admiration et d'étude; le dernier même, suivant Eug. Müntz, se serait inspiré du *Songe de Constantin*, dans sa délivrance de saint Pierre, notamment en utilisant la coloration générale et les reflets des cuirasses, reflets qui servent, en partie, à éclairer la scène. Nous allons, d'ailleurs, voir la sensibilité s'éveiller, chez l'artiste, dans la fréquentation de l'Évangile.

Les principaux tableaux de chevalet de Piero sont à la National Gallery, aux Uffizzi et à Milan. Le premier de ces Musées contient un *Baptême du Christ* des plus intéressants. Debout, les mains jointes, Jésus nu reçoit l'eau consacrée des mains de Jean, en sayon de poil; l'attitude des deux hommes est pleine de recueillement et d'onction; à gauche, trois anges, dont celui du milieu, couronné de fleurs, est charmant, contemplent la scène, et, en retrait, sur la droite, un homme dépouille sa chemise, pour recevoir le baptême, avec un geste d'une extrême justesse, qui rappelle une des fresques célèbres de Masolino de Panicale au Baptistère de Castiglione d'Olona, antérieures d'une trentaine d'années. Des arbres touffus, un fond de montagnes mettent un accent de nature plus italienne qu'asiatique dans la scène. La *Nativité* est un spectacle du charme le plus tendre et le plus frais. Devant un appentis, la Vierge agenouillée est en prière, au-dessus de l'Enfant nu placé sur le gazon; cinq anges aux souples draperies

chantent et jouent du luth à sa droite, cependant qu'un peu en arrière, les trois mages méditent, l'un d'eux le doigt tendu vers le ciel. Et, le charme idyllique de cette composition s'empreint, par ce seul geste, d'une solennité religieuse. Le paysage du fond est exquis : une vallée abrupte sur la gauche, avec des oliviers en boule au sommet; une ville dresse ses tours et ses clochers sur un plateau, à droite. Déjà, dans une *Annonciation* à fresque qui se rattache à l'ensemble d'Arezzo, l'humilité respectueuse de l'ange agenouillé, le mouvement de surprise et comme d'instinctive défense de la Vierge contre la redoutable destinée qu'il lui révèle, donnaient une grandeur dramatique à un épisode que les contemporains ne traitèrent bien souvent qu'en idylle. Il n'y a pas moins d'onction grave dans le tableau à compartiments du Musée de Pérouse, que couronne la même scène.

Piero fut un éminent portraitiste. Son respect presque religieux des formes de la vie, servi par un dessin d'une merveilleuse sûreté, nous a valu d'inoubliables effigies. Ce sont le plus souvent des figures en buste, présentées de profil : d'abord le duc et la duchesse d'Urbin, dans le même cadre, aux Uffizi; nul visiteur de ce Musée n'a oublié la laideur pittoresque de l'homme et sa gravité réfléchie, non plus que le flegme sans pensée de la duchesse. L'un et l'autre se détachent sur d'immenses perspectives de paysage, d'une extraordinaire finesse. A Londres, ce sont des jeunes femmes, au front amplifié par le rejet de la chevelure en arrière, au col allongé par la chute du corsage ramagé; types bien caractéristiques d'élégance et de distinction un peu sèche. Mais, au

Musée Poldi Pezzoli, à Milan, s'abrite le plus séduisant de tous, jaillissant littéralement de sa gaine de velours, avec la physionomie la plus futée du monde, la grâce compliquée de sa coiffure, le précieux rehaut d'un collier et d'une pendeloque de gemmes : mélange infiniment heureux de raffinement et de naturel.

Bien peu d'aspects de la vie, bien peu de thèmes religieux ont été, on le voit, étrangers à Piero della Francesca, et cette ampleur d'investigation, jointe à la maîtrise de sa technique, font de lui une des figures les plus nettement tranchées du Quattrocento. On éprouve, néanmoins, quelque peine à caractériser sa physionomie; la multiplicité même de ses aptitudes et de ses poussées ne s'y oppose pas moins que la surprenante diversité de sa facture. On s'explique malaisément que les simples et robustes suivantes de la reine de Saba ou de Sainte-Hélène soient sorties de la même main que les portraits de jeunes femmes d'un faire si précieux dont je viens de parler, et leurs colorations soutenues et denses, dues au même pinceau que les tons si légers et si pâles de la *Nativité*. A la vérité, celle-ci a peut-être souffert des intempéries. Il n'en reste pas moins chez Piero della Francesca assez d'éléments disparates pour irriter notre curiosité et faire souhaiter de nouvelles recherches sur les milieux où il travailla et sur ses fréquentations artistiques.

L'artiste que nous abordons maintenant, Melozzo Ambrogi de Forli, offre un mélange curieux d'influences, greffées sur une personnalité très forte. Piero della Francesca se sent dans la gravité simple de son

art, mais Mantegna n'est pas étranger au métier volontaire, arrêté, impérieux par lequel il s'exprime. Il a dû avoir des rapports directs avec Piero, par la ville ducale d'Urbin, centre de rayonnement intellectuel et artistique sur toutes les Marches. Eugène Müntz voit dans l'âpre et noueux Ansuino de Forli, dont les fresques avoisinent, aux Eremitani de Padoue, celles de Mantegna, l'intermédiaire nécessaire. Ceci est conjectural; mais il y a évidence dans le rapprochement qu'il fait ensuite entre la grâce des Muses du *Parnasse* au Louvre et celle des anges de Melozzo à la sacristie de Saint-Pierre de Rome, et quelque fondement dans la similitude qu'il établit entre les portraits des Gonzague à la Camera de' Sposi, à Mantoue, et la fresque de Melozzo, au Vatican, où Sixte IV investit Platina des fonctions de bibliothécaire en chef. Nous verrons plus loin les différences.

On sait très peu de chose de la vie du peintre. Né à Forli, en 1438, il travaille dès 1460 à Rome; il reste de ce séjour, qui dut être long, deux tableaux dans l'église Saint-Marc, près du Capitole : l'évangéliste et le pape de ce nom; ce dernier ne manque pas de caractère dans sa raideur hiératique; un Christ en buste a été recueilli au Musée de Citta di Castello, d'une précision toute naturaliste. Melozzo se rend ensuite à Urbin, où il exécute des allégorisations des arts libéraux, pour la bibliothèque de Frédéric de Montefeltro; il s'en est conservé quatre : deux sont au Musée de Berlin, deux à la National Gallery. L'ordonnance en est identique. C'est, chaque fois, une femme jeune et grave, vêtue d'une ample robe, parfois décorée de broderies ou ramages, et assise dans un fauteuil en forme de niche, exhaussé sur

quatre degrés tapissés d'étoffe à décor. Au bas, devant elle, un personnage à genoux reçoit avec respect le traité de la science qu'elle incarne, à savoir, au Musée de Berlin, la *Dialectique* et l'*Astronomie*, à la National Gallery, la *Rhétorique* et la *Musique*, que désigne avec évidence un petit orgue portatif. Des attributaires, un seul offre une personnalité illustre, Frédéric d'Urbin, avec son crâne puissant et son double menton; lourdement tassé dans sa longue simarre rouge, dont les grands plis s'écrasent à terre, il fait un contraste frappant avec la fine silhouette et le visage effilé de la *Dialectique*, en brocart d'or. L'*Astronomie*, d'expression grave, en son costume monacal, remet une sphère armillaire au parent du duc, Ottaviano Ubaldini, barbu et massif, dans sa vaste lévite. L'effet est interverti dans les deux ouvrages conservés à Londres; les donataires, jeunes et sveltes, l'un sous son manteau pendant, l'autre (Costanzo Sforza, beau-frère du duc) dans son court surcot ramagé, font valoir, par contraste, l'opulente et un peu massive beauté de la *Rhétorique* et de la *Musique*. Les modelés sont robustes, bien que fondus, les tonalités d'une richesse tranquille et d'une sonorité grave, les draperies d'une ampleur magistrale, avec de larges plans lumineux et de grands plis d'ombre. On y sent l'influence de l'art flamand; celui-ci avait eu, peu auparavant, à la cour d'Urbin, un représentant qualifié, dans la personne de Juste de Gand, dont la *Cène* est la principale curiosité de l'intérieur du palais ducal; nul doute que Melozzo n'ait souvent médité devant cette composition considérable, dont il sut associer les colorations chaudes et soutenues à une souplesse et à une liberté de dessin inconnues du maître gantois.

A une époque un peu antérieure appartiennent, sans doute, deux autres représentations de Frédéric d'Urbin; dans l'une, qui est au château de Windsor, le duc écoute, avec son fils Guidobaldo, une leçon de Frédéric de Montefeltro; l'autre (galerie Barberini, à Rome) le montre, dans une armure couverte d'un manteau à ramages, suivant, un antiphonaire entre les mains, quelque office avec ce fils, encore enfant, debout à son côté, en grand surcot garni de perles, le sceptre ducal à la main. En 1477, nous voyons l'artiste, sans doute grâce à l'appui du duc, dont la fille avait épousé le neveu de Sixte IV, travaillant pour la bibliothèque du Vatican, où il reparaîtra en 1480. Dans l'intervalle, il a exécuté, à Lorette, la décoration d'une coupole, celle de la chapelle du Trésor. Ce sont, en suivant l'ordre ascendant, huit prophètes assis, puis huit anges, en grandes robes blanches, tenant les instruments de la Passion, et, au-dessus, seize têtes ailées de chérubins. Les raccourcis y sont traités en perfection, les prophètes offrent un caractère robuste et une sorte d'exotisme savoureux. On attribue à Melozzo, dans la sacristie du chœur, une entrée de Jésus à Jérusalem, le jour des Rameaux, d'un réalisme un peu sec, avec un fond de paysage très important.

Les principales peintures conservées à Rome (en dehors de *Sixte IV et Platina*) proviennent de la tribune de la basilique des Santi-Apostoli. Melozzo y avait peint à fresque l'*Ascension du Christ*, des anges musiciens et des apôtres. Lors de la démolition de cette tribune, en 1711, Clément XI fit transporter le Christ dans le grand escalier du Quirinal, et donna les anges musiciens et trois têtes d'apôtres à la sacris-

tie du Vatican, où ils sont encore. On conserve également, dans les « grotte vaticane », un fragment de fresque de la chapelle de la Conception, au Vatican, démolie en 1609, où étaient représentés la Vierge et l'Enfant, dans un cœur d'anges, avec quatre saints et Sixte IV agenouillé. Quant au *Sixte IV et Platina*, qui a été transporté sur toile, il faisait partie d'un ensemble disparu de décorations de la bibliothèque Vaticane, auquel Melozzo travailla conjointement avec cet Antoniazzo Romano, dont une Vierge vient d'entrer au Louvre. Il y aurait été assisté par Giovanni Santi, le père de Raphaël, qui aimait beaucoup Melozzo et l'a célébré, comme un perspecteur incomparable, dans la dissertation sur la peinture qui interrompt, assez singulièrement, sa chronique rimée d'Urbin. Il ne fut point retenu par Innocent VIII pour son service et se retira dans sa ville natale, qui n'a malheureusement conservé de ses travaux qu'une enseigne d'épicerie très détériorée : *le Pileur de poivre*. Il y mourut en 1494, la même année que Ghirlandajo, à cinquante-six ans.

Melozzo est un très grand artiste ; il unit le goût le plus sobre et le plus pur à la force et à l'ampleur. Son dessin est du jet le plus fier ; sa coloration, chaude et nourrie, reste transparente jusque dans les ombres. Il a un sens robuste de la beauté féminine, sans la vulgariser aucunement. Ses muses des quatre tableaux allégoriques étudiés plus haut s'inclinent vers leurs fervents, avec une bonne grâce sérieuse, une majesté sans morgue. Admirablement construites, dans leurs proportions un peu trapues, elles sont drapées avec largeur, parées d'ornements d'une richesse discrète, et l'attitude, le geste respectueux de

leurs serviteurs, agenouillés sur les marches de leurs trônes, complètent l'expression recueillie, la noble tenue de ces représentations. La couleur des quatre tableaux est riche et harmonieuse à l'égal des plus beaux ouvrages flamands.

Mais ce décorateur consommé exprime en maître la gamme des sentiments chrétiens. Une *Annonciation* à fresque, récemment découverte au Panthéon, offre, dans sa simple et tranquille ordonnance, une émotion contenue qui est exquise. Le Christ du Quirinal, planant, avec un grand geste de bénédiction, dans le fourmillement des angelots en prière, est une des plus imposantes figures que l'art ait créées. Aucune fadeur en lui, mais une force souveraine, tempérée d'indulgence et de bonté. La grande draperie blanche qui enveloppe sa tunique mauve, avec ses plis nombreux et cassés, semble agitée par une forte brise, ce qui souligne bien le caractère aérien de la scène. Les anges musiciens, à mi-corps, drapés dans de vastes manteaux d'où émergent leurs bustes sveltes et leurs figures, aux cheveux épais et bouffants, tout illuminées de l'ivresse des sons, comptent parmi les plus pures et les plus riantes inspirations de l'art. Il y a une ingéniosité pleine de ressources dans l'arrangement des étoffes, dans la disposition des coiffures, qui complète l'effet de leur beauté délicieuse, où le charme de la femme se relève de quelque chose d'allègre et de décidé.

Quant à la fresque de Sixte IV et de Platina, dans un encadrement architectural figuré, du style le plus riche et le plus pur, et une disposition perspective d'une merveilleuse justesse, elle groupe six personnages, en des attitudes toutes cérémonielles, où

quelque froideur s'est nécessairement glissée; mais chaque figure, prise à part, est un portrait plein de gravité, de style et de caractère (les personnages placés près du pape sont les cardinaux Pietro Riario et Giuliano de la Rovère). La couleur offre une sobriété du plus grand goût, dans son harmonie bleu, blanc, grenat et rouge vif. Le dessin est moins coupant, le modelé moins rigoureux et plus aisé que chez Mantegna. Melozzo, le plus peintre sans conteste des deux maîtres qui nous occupent, au sens de la technique des tons et des valeurs, est un des artistes dont les vestiges trop rares font amèrement regretter l'incurie et surtout la manie de transformation des pontifes romains. Mais ce qui reste de lui est d'une qualité si rare, qu'il suffit à le mettre au rang des praticiens les mieux doués, les plus accomplis de son temps.

L'IMPORTANCE

DE

JACOPO BELLINI

DANS LE

DÉVELOPPEMENT DE LA PEINTURE ITALIENNE

A PROPOS DE DEUX TABLEAUX CONSERVÉS A LA GALERIE BARBERINI A ROME

Par M. CONRAD DE MANDACH.

La galerie Barberini à Rome, bien connue pour ses tableaux dont les plus importants proviennent du palais ducal à Urbin, possède deux peintures de dimensions restreintes[1] qui rappellent par leurs brillantes et spacieuses architectures les dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum. Ces dessins viennent d'être rendus accessibles au public par la belle et savante publication de M. Victor Goloubew[2].

* * *

Les panneaux de la galerie Barberini représentent une *Nativité* et un *Cortège à l'entrée d'une église*.

1. Les dimensions comportent 145 centimètres en hauteur et 97 en largeur.
2. *Les dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum*, Bruxelles, van Oost, 2 vol.



FRA CARNEVALE (?). — NAISSANCE.
(Palais Barberini, Rome.)

Loin de constituer la raison d'être de l'œuvre, ces sujets ne servent à l'artiste que de prétextes à la mise en scène de groupes variés et pittoresques, au déploiement de draperies harmonieuses et surtout à l'établissement de perspectives architecturales hardies et savantes.

La *Nativité* s'échelonne sur trois plans. Au fond, la jeune mère est entourée de ses servantes. Plus près de nous, les sages-femmes baignent l'enfant, tandis qu'au premier plan des amies de l'accouchée s'avancent pour lui rendre visite. A gauche, des cavaliers arrivent au galop, des jeunes gens stationnent à l'entrée du palais, l'un d'eux pénètre dans la salle. L'édifice qui abrite la scène est du style le plus somptueux. Son rez-de-chaussée ouvre sur un grand cintre affronté de deux colonnes qui supportent un riche entablement. Deux médaillons ornés d'aigles, dans le genre de ceux qu'évoquent fréquemment les dessins de Jacopo Bellini, — et que les commentateurs de ces compositions proposent d'identifier avec l'emblème des d'Este, — s'enchâssent entre le cintre et les colonnes[1]. Le premier étage est orné de reliefs mythologiques, dont les figures sveltes rappellent tout particulièrement les personnages élancés du peintre vénitien.

L'autre panneau fait surgir devant nos yeux la nef d'une église dans la beauté de ses formes monumentales. Cet intérieur a des rapports avec San-Lorenzo de Florence, dont les plans furent établis par Bru-

1. Observons toutefois que l'aigle se trouve aussi dans les armes de Montefeltre, mêlé, — il est vrai, — à d'autres emblèmes. Un aigle soutient l'écusson du duc Frédéric dans l'allégorie de la *Dialectique*, attribuée à Melozzo da Forli ou à Juste de Gand, au Musée de Berlin.

nellesco. Au fond de l'abside se dresse un autel. Des jeunes gens vont, viennent, s'arrêtent et discutent. Leurs petites dimensions font ressortir la grandeur de l'édifice. Au premier plan, une jeune fille suivie de son aînée, de femmes vêtues de grands manteaux ramenés sur leur tête, et de deux jeunes gens, s'apprête à gravir les marches du temple. A gauche, des infirmes misérables et dévêtus attirent sur eux la pitié des passants.

La façade de ce palais est du même style que celle de l'édifice antérieurement décrit. Au-dessus d'une somptueuse corniche s'élèvent deux statues figurant l'*Annonciation*. Ces figures en grisaille sont d'une grâce prenante. Au-dessous, un bas-relief rend d'une façon noble et bien touchante la *Visitation*, dont le thème se prête à de si subtiles variantes.

Sur la base des colonnes se dessinent une bacchante à gauche, un faune à droite.

*
* *

Les sujets de ces tableaux ont été interprétés de façons diverses. Alors que Crowe et Cavalcaselle se bornent à constater la difficulté de l'énigme[1], M. Walter Bombe pense qu'on pourrait rapporter la donnée à la *Nativité de la Vierge* et à la *Présentation au temple*[2]. Plusieurs raisons militent contre cette hypothèse. L'accouchée est toute jeune et ne peut, par conséquent, être identifiée avec sainte

1. *Histoire de la peinture italienne*, éd. allemande (Max Jordan), Leipzig, 1873, t. V, p. 345 (note).

2. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig (Seemann), t. VI, 1912, p. 20. — Le même, dans les *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, nov. 1912, p. 471.

Anne, que la tradition présente comme étant âgée. D'autre part, dans la prétendue *Présentation au temple*, nous n'apercevons ni le souverain sacrificateur, ni les parents de la Vierge, dont la présence serait de rigueur dans la mise en scène de ce thème.

Je crois, pour ma part, que le peintre a voulu représenter d'autres légendes. Toutefois, comme l'affirment Crowe et Cavalcaselle, il est difficile de les identifier. Pour l'auteur de ces compositions, ce n'est pas le sujet, c'est le tableau qui est intéressant. L'*istoria*, comme dit Léon-Baptiste Alberti, c'est-à-dire l'invention d'épisodes pittoresques, bien mises en scène, l'emporte sur l'interprétation littéraire d'une donnée traditionnelle. Ces tableaux jalonnent une étape dans le développement du sentiment moderne, dans le progrès des idées en faveur de « l'art pour l'art ». Et c'est précisément cette tendance qui se fait jour dans les compositions de Jacopo Bellini, dont plusieurs sont restées inexplicables jusqu'à présent, parce qu'elles s'émancipent de la tradition. C'est d'ailleurs l'esprit qui se manifeste dans la première stance de Raphaël à Rome. La *Dispute* et l'*École d'Athènes* sont-elles autre chose que des prétextes fournis à l'imagination du peintre pour évoquer, sous une forme nouvelle, des réunions de théologiens et de philosophes!

Est-ce à dire que notre artiste ait fait abstraction d'un programme iconographique? Je ne le pense pas. Si grande qu'ait été sa liberté, les coutumes du temps ne lui eussent pas permis de puiser en dehors de toute tradition. Aussi, malgré les motifs énigmatiques des tableaux que nous soumettons à nos lec-

teurs, nous croyons pouvoir proposer des interprétations.

Dans la *Nativité*, l'enfant, entouré de deux sages-femmes, se tient debout. C'est là un trait assez curieux que nous ne voyons jamais ni dans la *Naissance du Christ*, ni dans celle de la *Vierge*. Par contre, il s'harmonise avec le récit que nous font les anciens auteurs de la *Naissance de saint Nicolas*. « Le jour même de sa naissance », nous raconte la *Légende dorée*, « Nicolas, comme on le baignait, se dressa et se tint debout dans la baignoire »[1]. La *Naissance de saint Nicolas* a été représentée ainsi par plusieurs peintres italiens, entre autres par Fra Angelico, dans un petit tableau appartenant à la Pinacothèque du Vatican. Il semble, en conséquence, que nous soyons ici en présence d'un fait emprunté à la vie de ce saint.

La signification de l'autre tableau est moins claire. Lorsque Jacopo Bellini relègue son personnage principal au fond de sa composition, il le place souvent au milieu de sa perspective, sur une ligne centrale bien visible. Or, nous voyons ici un jeune homme qui se dirige vers l'autel, tandis qu'un de ses compagnons venant au-devant de nous le désigne de la main. Ces deux personnages, quoique minuscules, se meuvent précisément au milieu de la construction. Celui qui s'approche de l'autel pourrait être saint Nicolas. La légende nous raconte en effet que, « dans sa jeunesse, évitant les plaisirs lascifs, il fréquentait les églises et retenait dans sa mémoire tous les passages des saintes Écritures qu'il entendait »[2].

1. La *Légende dorée*, trad. Téodor de Wyzewa, Paris, 1902, p. 18.
2. *Ibid.*, p. 19.

Si cette identification paraissait fondée sur des données trop vagues, nous pourrions établir une corrélation entre la mise en scène du peintre et la légende de sainte Marie Égyptienne. Après avoir mené une vie de scandale, Marie se rendit avec des pèlerins à Jérusalem. « Comme elle se présentait aux portes de l'église, elle se sentit soudain repoussée par une force invisible, qui ne lui permit point d'entrer dans l'église. Vingt fois elle s'approcha des portes; vingt fois, sur le seuil, cette force invisible la retint et l'empêcha d'entrer »[1]. Les femmes enveloppées de grands manteaux seraient, dans ce cas, les pèlerines dont il est question dans la légende. Mais comment identifier la jeune femme qui fait suite à la première, ainsi que les deux jeunes gens fermant le cortège? Quant à la personne qui est en tête, il semble bien qu'elle s'arrête au moment de gravir les marches du temple.

Quoi qu'il en soit, l'identification du second tableau soulève des énigmes qui ne pourront peut-être jamais être résolues, pas plus que certains problèmes se rattachant aux fresques de Raphaël dans la Stance de la Signature n'ont été élucidés.

A cette époque, les artistes n'utilisaient pas de recueils consacrés par une longue tradition; ils s'inspiraient auprès de leurs contemporains, poètes, philosophes, théologiens et chroniqueurs, beaux esprits qui remplissaient de leurs échos les aéropages intellectuels des grandes et des petites cours d'Italie. Le paganisme, s'entremêlant aux sources de l'histoire chrétienne, se faisait jour dans les monuments, et nous voyons ici un temple qui probablement devait

1. *Légende dorée*, p. 213.

réaliser, dans l'imagination de l'artiste, l'idéal rêvé, réunir indifféremment, dans son ornementation, la vie de la Vierge aux danses bachiques.

*
* *

Si l'explication des scènes représentées reste subordonnée à un point d'interrogation, pouvons-nous fournir des renseignements plus précis sur l'auteur de ces deux panneaux? Hélas, là encore nous nous trouvons en présence d'un problème complexe!

Crowe et Cavalcaselle, qui furent parmi les premiers à parler de ces peintures attribuées traditionnellement à Botticelli, les mirent au compte du Bolonais Marco Zoppo, un élève de Squarcione, dont les draperies offrent une dureté que M. Adolfo Venturi a comparée avec raison à des racines d'arbres.

Aussi, ce baptême ne devait-il pas résister à un examen sérieux. Il est d'ailleurs très probable que ces panneaux proviennent du château d'Urbin et qu'ils ont été amenés à Rome par le cardinal Antonio Barberini avec les vingt-huit portraits que ce prélat enleva au palais habité naguère par Frédéric de Montefeltre. Cette provenance, établie avec une certaine vraisemblance, devait tout naturellement diriger les hypothèses sur les artistes ayant travaillé dans la patrie de Raphaël.

Frappé par la prédominance des architectures, M. Schmarsow pensa à Luciano da Laurana, à qui le duc avait confié la construction de son palais[1]. Quelques années après, M. Adolfo Venturi aborda à son tour le problème. En raison du rôle que Fra

1. *Melozzo da Forlì*, Berlin, 1886, p. 361.

Bartolommeo di Giovanni, dit Fra Carnevale, avait joué à Urbin, l'éminent historien de l'art italien crut pouvoir mettre le nom de ce peintre au bas de ces ensembles[1]. Nous savons, en effet, par Vasari, que Fra Carnevale excellait à retracer des architectures et que Bramante s'était initié à sa profession en copiant ses œuvres. Un indice plus spécial s'ajoutait, aux yeux de M. Venturi, à cet argument d'ordre général. Fra Carnevale avait peint en 1467, pour une église d'Urbin, Santa-Maria-della-Bella, un retable figurant précisément la *Nativité de la Vierge*. Or, ce retable, accaparé en 1631 par le cardinal Barberini, avait été remplacé par une copie qui disparut d'Urbin lors des guerres napoléoniennes. Établissant une corrélation entre le sujet peint par Fra Carnevale et l'un des panneaux conservés à la galerie Barberini, considérant, d'autre part, que ce tableau avait beaucoup de chance d'être celui dont le cardinal s'était emparé, M. Venturi crut pouvoir souligner son attribution d'un rapprochement qui ne manquait pas de vraisemblance.

Aussi MM. Lafenestre et Richtenberger se rangèrent-ils à son avis[2]. Cette hypothèse fut toutefois combattue par M. Gustavo Frizzoni[3]. Dans un article récent, M. Walter Bombe reprenait à son compte l'hypothèse de M. Venturi[4]. Après avoir toutefois découvert tout dernièrement la copie de la *Nativité* de Fra Carnevale dans une église de Gropello d'Adda, près de Milan, et constaté qu'elle ne ressemblait nullement au tableau de la galerie Barberini, cet auteur

1. *Archivio storico dell' arte*, t. VI (1893), p. 415 et suiv.
2. *La peinture en Europe. Rome*, t. II.
3. *L'Arte*, t. VIII (1905), p. 393.
4. *Vita d'arte*, t. IV (1909), p. 402 et suiv.

est devenu moins affirmatif[1]. Il reconnaît que les tableaux de la galerie Barberini peuvent être considérés comme issus de l'ambiance de Fra Carnevale, tout en offrant certaine parenté de style avec des produits de l'École ferraraise.

M. W. Bombe suppose d'ailleurs avec raison que ces ouvrages n'étaient point des retables, mais qu'ils décoraient l'intérieur d'une pièce au palais d'Urbin.

* * *

Lorsque nous songeons à tous les artistes qu'avait su attirer le duc Frédéric de Montefeltre, à Luciano da Laurana le promoteur de la Renaissance classique italienne, à Francesco di Giorgio de Sienne qui collabora avec Laurana à la construction du palais ducal, à Baccio Pontelli, à Paolo Uccello venu à Urbin en 1468, à Desiderio da Settignano, à Francesco Laurana, au Flamand Juste de Gand, à Melozzo da Forli, à Piero della Francesca qui remplit le soir de sa vie par des études de perspective, nous comprenons d'autant mieux l'intérêt qu'offrent ces deux tableaux, reflétant sous une forme si attrayante l'esprit d'un tel milieu.

Et si ces œuvres avaient des points communs avec les dessins d'un maître qui s'est développé au souffle vivifiant de l'Université padouane, de la cité commerçante de Venise et du milieu ferrarais ouvert aux arts et aux lettres, nous nous sentirions en présence de deux manifestations bien caractéristiques des progrès qui ont acheminé l'art italien vers l'époque de son épanouissement.

1. *Allgemeines Lexikon* et *Monatshefte* cités plus haut.

Dans les compositions de Jacopo Bellini, l'architecture joue un rôle essentiel. Elle constitue l'armature de l'œuvre, comme dans les tableaux de la galerie Barberini. Les édifices, dont les éléments sont souvent empruntés à l'antiquité, s'y échelonnent sur des perspectives profondes. L'artiste établit de grands espaces; il aime les figures petites et nombreuses de manière à faire valoir les proportions environnantes. Il recherche l'élégance et la grâce dans les groupes, l'harmonie dans les attitudes, la souplesse dans les draperies. Toutes ces qualités, l'auteur des tableaux de Rome se fait un devoir de les mettre en œuvre. Mais son style est plus avancé. Ses architectures ont un caractère plus net, une allure plus concentrée. Ses draperies sont plus lourdes et plus rigides. Nous verrons tout à l'heure qu'un intervalle de vingt à trente ans sépare ces deux ensembles.

Parmi les personnages que Jacopo Bellini groupe sur sa scène, nous apercevons souvent une figure en profil perdu, occupant le premier plan à l'une des extrémités latérales de la composition. L'artiste se sert de ce motif pour marquer le point de départ de sa perspective. Or, dans la *Naissance de saint Nicolas* de la galerie Barberini, une figure toute semblable se meut à l'angle gauche du tableau. Je ne prétends nullement que Jacopo Bellini soit, en dehors de l'auteur des tableaux de Rome, le seul artiste ayant recouru à ce procédé. Il n'en reste pas moins vrai qu'il y revient fréquemment et que si Masaccio, Filippo Lippi et d'autres s'en sont servis avant lui, il a été le premier à en faire un usage courant.

D'ailleurs, nous ne tarderons pas à observer d'autres points de contact entre Bellini et l'auteur que nous identifions provisoirement avec Fra Carnevale.

Le *Jugement de Salomon*[1] nous offre une fontaine surmontée d'un personnage élevant un bras comme pour désigner le ciel. Si nous rapprochons cette figure d'un relief de la *Nativité* représentant un homme nu soulevant un bras, tandis qu'un compagnon lui aide à maintenir cette position, nous constaterons des ressemblances dans le dessin allongé et souple des deux figures faisant le même geste.

D'autre part, le guerrier qui dans ce même *Jugement de Salomon* entre dans la salle par la porte de gauche suggère une comparaison avec un motif tout analogue de la *Nativité*. Là, c'est un chasseur qui s'introduit dans le palais. Sa démarche est semblable à celle du guerrier de Bellini. D'ailleurs, ce même tableau évoque à droite une femme pénétrant dans la chambre de l'accouchée. C'est une noble apparition svelte et calme, dont le galbe est apparenté aux figures de Jacopo Bellini. Non pas que ce peintre se soit fait un monopole de ces figures qui entrent et sortent. Donatello et d'autres Florentins les avaient adoptées avant lui. Mais il a su leur inspirer un sentiment de calme et de mesure qui se retrouve dans les tableaux de Rome.

D'autres analogies s'accusent lorsqu'on compare le *Christ devant Pilate*[2] à nos peintures. Les motifs d'architecture offrent de frappantes ressemblances. Un grand cintre affronté de colonnes corinthiennes au-dessus desquelles règne un riche entablement : telle est la donnée mise en œuvre dans le dessin de Bellini, comme dans les peintures de la galerie Barberini. Reconnaissons que l'auteur de ces derniers

1. N° 24 de l'édition Goloubew.
2. N° 34 de l'édition Goloubew.



Jacopo Bellini. — Le Christ devant Pilate.
Dessin.
(Musée du Louvre.)



travaille dans un esprit plus voisin de l'époque classique. A l'endroit où Bellini avait placé quatre colonnes, il n'en met que deux, mais il leur donne plus de force. Alors que la frise du Vénitien est animée de reliefs à sujets, il recourt au décor purement ornemental. Son œuvre est plus raisonnée, elle a plus d'accent que celle de son devancier.

Une autre page, surnommée *Étude d'architecture*[1], nous offre un groupe de trois personnages discutant entre eux. Deux sont de profil, le troisième au milieu se présente de face. A ce dispositif se rattache le groupe de trois femmes qui se trouve au milieu de la *Nativité*.

Dans ce même dessin, la jeune mère tenant son enfant par la main fait penser à un motif semblable évoqué par l'auteur de la *Nativité*. Ce dernier, — reconnaissons-le, — présente ses figures de face, tandis qu'elles sont vues de dos dans la composition de Bellini.

Jacopo Bellini différencie souvent le niveau de ses plans pour renforcer l'impression du grand espace qu'il veut faire surgir devant nos yeux. Il lui arrive ainsi de relier les premiers et les arrière-plans par un escalier. C'est précisément ce que fait l'auteur des tableaux conservés à la galerie Barberini. Conformément à ses idées classiques, il élargit et simplifie la pensée de son prédécesseur. Les marches tantôt arrondies et limitées à un motif accessoire, comme elles apparaissent dans le dessin cité en dernier lieu, tantôt fragmentées et noyées dans les lignes d'ensemble, prennent ici une allure droite et imposante, traversant le tableau dans toute sa largeur. Ces pein-

1. N° 41 de l'édition Goloubew.

tures de la galerie Barberini jalonnent donc l'évolution de l'art qui mène des dessins de Jacopo à l'*École d'Athènes*. Plus on étudiera les dessins du grand peintre vénitien, plus on reconnaîtra en lui un précurseur de Raphaël[1].

Le dessin dans lequel les commentateurs croient apercevoir le *Christ pleuré par ses disciples*[2] offre en perspective une charpente de toit apparente très semblable à celle qui se développe à l'intérieur de l'église, dans un des tableaux de Rome.

Le recueil de Londres a également des points de contact avec les compositions de la galerie Barberini. Bornons-nous à citer les analogies qu'offre le guerrier étendu sur le sol dans un *Projet de monument*[3], avec l'attitude des trois miséreux au seuil du temple dans l'un des panneaux de Rome, et notons la ressemblance entre la jeune mère qui file[4] et la personne servant d'intermédiaire entre les deux femmes qui se serrent la main dans la *Nativité*.



Après avoir constaté les liens qui rattachent les dessins de Jacopo Bellini aux panneaux soumis à notre attention, il importe d'insister sur les différences qui rendraient inacceptable l'attribution de

1. Nous ne sommes pas les premiers à rapprocher ces deux maîtres. Déjà un auteur qui écrivait sur la *Crucifixion* de Jacopo Bellini à Vérone, avant la disparition de cette fresque en 1759, Giambettino Cignaroli, notait des ressemblances entre leurs œuvres (la lettre de Cignaroli est citée par C. Ricci, *Jacopo Bellini et i suoi libri di disegni*. Florence, 1908, t. I, p. 59 et suiv.).
2. N° 53 de l'édition Goloubew.
3. N° 4 de l'édition Goloubew (Londres).
4. N° 59[a] de l'édition Goloubew.

ces œuvres au même artiste. Nous avons déjà fait remarquer l'écart entre les deux manières de comprendre l'architecture. Ajoutons que Bellini adopte généralement des perspectives centrales, tandis que, dans les deux tableaux de la galerie Barberini, les lignes de fuite sont décentrées. Cette particularité milite en faveur de l'hypothèse de M. Bombe, d'après laquelle les deux panneaux, enchâssés dans le mur, se seraient fait pendant. Peut-être existait-il entre eux une troisième composition à perspective centrale.

D'autres différences s'affirment dans les draperies. Alors que les drapements sont très souples dans les dessins de Bellini, ils offrent un aspect plus rigide dans les tableaux de Rome. Ici, les plis profonds ont une tendance à descendre parallèlement et à s'étaler ensuite sur le sol en faisant bouffer les étoffes, sans altérer entièrement le rythme pris au départ. C'est le cas aussi dans les tableautins de la galerie Buonarroti à Florence, figurant des épisodes de la légende de saint Nicolas et attribués, sans aucune raison d'ailleurs, à Giuliano Pesello[1]. Le père des jeunes filles, auxquelles saint Nicolas envoie des pommes d'or, est assis et accoudé absolument comme une des servantes près du bain de l'enfant dans la *Nativité*. L'analogie est si frappante qu'on dirait cette dernière figure dessinée d'après la première. Les draperies des femmes suivant les jeunes filles devant le temple offrent des analogies avec des étoffes de ce même ensemble de la Casa Buonarroti et avec certaines peintures de Piero della Francesca à Arezzo[2]. L'*Adam*

1. A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. VII (*La pittura del quattrocento*), 1re partie, p. 385 et suiv.
2. *Ibid.*, p. 448.

à la veille de sa mort[1] peut être comparé, pour l'attitude, à l'un des infirmes assis devant le temple (à la galerie Barberini). A vrai dire, l'un de ces mendiants est placé exactement comme une figure en grisaille introduite par Cosimo Tura dans la lunette de gauche de son tableau de Berlin.

Cosimo Tura, Piero della Francesca! Voilà certes des artistes bien différents. L'un travaille dans le nord, l'autre est occupé au centre de l'Italie. Et cependant tous deux développent à leur manière un héritage commun.

Dans l'accroissement de cet héritage, Jacopo Bellini était intervenu. Malgré son talent, il n'avait mis en œuvre que des idées ayant germé et s'étant développées autour de lui. Léon-Baptiste Alberti, qui a séjourné à Ferrare et à Venise, a été un des grands initiateurs de la Renaissance. Aussi certains dessins de Bellini paraissent-ils un commentaire graphique des *éléments de peinture* dédiés par Alberti à son ami Brunellesco en 1435.

Il serait facile de démontrer que les idées de perspective et d'architecture exprimées sous une forme attachante dans les deux petits panneaux de la galerie Barberini, répondaient aux aspirations d'un milieu d'élite qui avait son centre à Florence et rayonnait sur l'Italie entière. Le temple de Malatesta construit à Rimini par Léon-Baptiste Alberti annonce le style de nos architectures. D'ailleurs, la meilleure peinture de ce maître n'était-elle pas, selon Vasari, une vue de Venise *en perspective*[2]?

Si nous étudions les Florentins à Florence même, nous verrons plusieurs d'entre eux s'attacher à des

1. Ad. Venturi, *op. cit.*, p. 444.
2. *Vies des peintres*, trad. Leclanché, Paris, 1841, t. II, p. 332.

problèmes analogues. Ainsi Paolo Uccello, cet adepte fervent des études de perspective, exécuta une *Annonciation* « où l'on remarquait un édifice qui, dans un petit espace, offrait l'illusion d'une grande étendue »[1]. Andrea del Castagno, l'auteur réaliste de la fameuse *Cène*, introduisit dans un *Christ à la colonne* de S. Croce, que Vasari considérait comme son chef-d'œuvre, « une loge dont les voûtes et les parois étaient mises en perspective avec un tel art et un tel soin, que l'on doit avouer qu'il était aussi savant perspectiviste qu'habile dessinateur »[2]. Ne parlons pas de Domenico Veneziano, dont la *Vierge entre plusieurs saints* aux Offices révèle les mêmes tendances.

Pour citer encore un Florentin, mentionnons Maso Finiguerra. « Jamais personne », — nous déclare Vasari, — « ne s'était encore rencontré qui sût graver autant de figures que lui dans un grand ou petit espace ». Or, il se trouve qu'une planche attribuée à l'atelier de Maso Finiguerra et de ses successeurs par les récents historiens de la gravure florentine, MM. Colvin et Hind, offre des ressemblances frappantes avec les panneaux de Rome, non seulement dans la distribution des personnages par rapport à l'architecture, mais surtout dans le port des vêtements. Il s'agit de la gravure intitulée le *Temple de Pilate* (P. v, 41, 98) et datée des années 1460 à 1480[3]. Ces analogies de costumes fixent approximativement la date qu'il convient d'attribuer aux tableaux de la galerie Barberini. Nous pouvons les placer aux envi-

1. *Vies des peintres*, t. II, p. 57.
2. *Ibid.*, t. III, p. 60.
3. Hind et Colvin, *Catalogue of early italian Engravings preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, Londres, 1910, t. I, p. 40.

rons de 1475 et les considérer comme postérieures d'environ vingt-cinq ans aux dessins de Jacopo Bellini.

Si nous quittons Florence pour nous transporter en Ombrie et à Urbin, nous verrons régner un esprit tout à fait semblable parmi les artistes dirigeants de l'époque. Et tout d'abord, Piero della Francesca n'est-il pas un de ceux qui, à la fin de sa vie surtout, lorsqu'il était devenu presque aveugle, se livra avec le plus d'ardeur aux études de perspective, études dont Luca Pacioli se fit plus tard l'interprète. Or, l'influence de Piero della Francesca, dont une des meilleures œuvres représente précisément les portraits de Frédéric de Montefeltre et de son épouse Battista Sforza, fut grande. Elle s'exerça sur plusieurs maîtres qui ont fait époque dans l'art italien. Ainsi, lorsque nous contemplons les fresques primitives de la chapelle Sixtine exécutées dans les années 1481 à 1483, œuvres des principaux peintres de ce temps, de Botticelli, de Cosimo Rosselli, de Domenico Ghirlandajo, de Signorelli, de Pinturricchio et du Pérugin, nous sommes frappés du manque d'espace et de clarté dans toutes ces peintures, excepté dans celle du Pérugin, où nous voyons naître dans la mise en scène une économie toute nouvelle, faite d'harmonie, de mesure, d'équilibre et de limpidité. Le Pérugin était alors visiblement sous l'influence de Piero della Francesca, et c'est à ce grand maître que nous croyons pouvoir attribuer la part principale dans les idées nouvelles dont le peintre ombrien se fit ici l'interprète.

Or, Piero della Francesca avait très probablement séjourné à Ferrare vers le milieu du siècle. Il avait eu l'occasion de respirer l'atmosphère de ce foyer

d'art, de littérature et de science et d'y voir des œuvres de Jacopo Bellini.

Le milieu artistique d'Urbin, qui a bénéficié de l'activité de Luciano da Laurana et de Piero della Francesca, semble avoir été un des centres le plus actifs et le plus féconds de ces recherches de perspective et de style monumental. Le château d'Urbin conserve encore une vue d'architecture qu'on attribuait autrefois à Piero della Francesca, mais qu'un fragment de signature a permis de restituer à Luciano da Laurana[1]. D'autre part, la Pinacothèque de Munich possède un *Miracle de Saint-Antoine de Padoue*[2] donné à Francesco di Giorgio, qui, — nous l'avons dit, — fut au service du duc Frédéric. Cette composition rappelle, soit par la perspective de ses monuments, soit par le groupement de ses figures, la vue mentionnée du château d'Urbin, comme d'ailleurs les tableaux de la galerie Barberini et les dessins de Jacopo Bellini[3].

Des peintures de gradins attribuées à Neroccio di Bartolommeo de Sienne et à Giorgio Martini[4] présentent les mêmes particularités de style.

1. Cf. Bombe, *Monatshefte*, p. 458.

2. Gravé dans mon *Saint Antoine de Padoue et l'art italien*, Paris, 1899, p. 236.

3. Il convient de citer à ce propos un tableau provençal composé d'après les mêmes principes. Nous entendons parler de la *Légende de saint Mitre* à Aix-en-Provence, qui fut probablement peinte à la cour du roi René et dont le style offre des ressemblances avec la manière de Nicolas Froment. Cette cour provençale était fréquentée par des artistes italiens, entre autres par Francesco da Laurana, qui avait précisément séjourné à Urbin. L'un ou l'autre de ces maîtres a pu apporter à Aix des dessins et des traités recueillis dans un des foyers artistiques de son pays d'origine et influer de cette façon sur la peinture provençale. Notons que les cous allongés des femmes mises en scène dans les tableaux de la galerie Barberini rappellent les bustes attribués à Francesco Laurana.

4. Ad. Venturi, *op. cit.*, p. 512 et 513.

Les deux tableaux de la galerie Barberini émanent du milieu supérieur où Bramante a vu le jour.

Le témoignage de Vasari vient confirmer nos conclusions. « Si les Romains », — écrit le conteur d'Arezzo, — « imitèrent les Grecs inventeurs de l'architecture, Bramante, lui aussi, les imita, mais comme imite le génie, en enrichissant l'art d'une beauté nouvelle et en lui donnant cette grâce et cette puissance que nous admirons aujourd'hui »[1].

Ces mots ne s'accordent-ils pas avec les belles architectures de nos tableaux?

Et comment s'étonner de voir dans la Stance de la Signature s'affirmer des principes que formule déjà Jacopo Bellini et que développe l'auteur de nos tableaux de Rome, lorsque nous apprenons par ce même Vasari que « Bramante enseigna l'architecture à Raphaël d'Urbin et l'aida à mettre en perspective les édifices des tableaux de la salle du pape où se trouve le mont Parnasse »[2].

Les panneaux de la galerie Barberini ont donc une importance capitale. Ils sont témoins des pensées exprimées presque simultanément par Léon-Baptiste Alberti dans ses livres, par Jacopo Bellini dans ses dessins, pensées qui, accréditées dans les foyers d'art de l'Italie centrale, trouvèrent à Urbin des partisans zélés et finirent par engendrer l'atmosphère où se sont épanouis Bramante et Raphaël, c'est-à-dire les appuis les plus solides de cette Renaissance classique dont les qualités suprêmes sont l'équilibre, la mesure et l'harmonie.

1. Vasari, *éd. citée,* t. IV, p. 91.
2. *Ibid.*, p. 97.

LE SECRET DE SCIPION

ESSAI SUR LES EFFIGIES DE PROFIL DANS LA SCULPTURE ITALIENNE DE LA RENAISSANCE

Par M. Émile Bertaux.

I.

Le Musée du Louvre a pris possession en 1903 d'un bas-relief qui lui avait été légué par Paul Rattier, un collectionneur ami des Timbal et des Piot. Ce marbre a été réuni aux œuvres de la Renaissance italienne et placé en face du plus athlétique des deux *Esclaves*. Dans le rectangle mouluré est inscrit de profil le buste d'un jeune guerrier cuirassé et casqué. Ses traits, fièrement dessinés, sont abrités sous une visière dont l'élégante volute accompagne, sans les écraser, les boucles rondes de la chevelure. Le cimier est une guivre aux ailes de chauve-souris, qui tord les enroulements de sa queue au-dessus de la double courbe du couvre-nuque. En avant du plastron grimace une tête de Méduse dont les cheveux épars semblent voler au vent. Des rubans flottent en tombant du casque et des épaulières et se rapprochent dans leur mouvement frémissant comme pour se nouer les uns aux autres. Au milieu de cette parure che-

valeresque, dont la fantaisie dépasse les imaginations « préraphaélites », la noblesse souriante du profil paraît plus sereine. Une inscription nomme le héros : c'est un Romain, Publius Scipio, le vainqueur de Carthage.

Le *Scipion* était devenu célèbre dans la collection Rattier. Eugène Müntz lui consacra une superbe héliogravure dans son volume de *L'Age d'Or*. Pareil honneur n'était fait dans ce volume qu'à deux œuvres tirées de collections particulières : l'autre est le petit cheval de bronze doré, appartenant à Mme Édouard André, et que Müntz présentait, avec quelque réserve, comme une maquette de Léonard de Vinci pour le monument équestre de François Sforza. L'historien rapprochait du cheval doré un dessin fameux de Windsor ; il se souvenait aussi du dessin non moins fameux de la collection Malcolm où Léonard donne à un guerrier aussi farouche que le Colleone un casque dont la silhouette magnifique et bizarre est presque un modèle du casque qui coiffe le *Scipion* : il citait prudemment parmi les œuvres de sculpture « dignes » de Léonard de Vinci « ce buste si vif, si fier, si véritablement inspiré ». Le *Scipion* se plaçait, pour Müntz, dans les années où Léonard était l'apprenti de Verrocchio. Les historiens mêmes de Verrocchio, en Allemagne, M. Hans Mackowski, en France, M. Marcel Reymond, ont encore eu la tentation de voir dans le *Scipion* une œuvre de Léonard sculpteur.

Cependant, lorsque le marbre héroïque fut fixé au mur du palais qui semblait lui promettre la suprême consécration, le concert de louanges qui l'avait entouré dans sa retraite cessa d'être unanime. Dès 1904, Miss Maud Cruttwell hésite à reconnaître l'œuvre de



Scipion l'Africain.

Bas-relief de marbre.

Travail italien du milieu du xixe siècle.

(Musée du Louvre.)

Verrocchio dans un visage qu'elle trouve, sous le casque, « faible et insignifiant »[1]. M. Wilhelm Bode, qui publie le bas-relief dans son répertoire monumental de la sculpture toscane, en attribue à Léonard le dessin et peut-être l'esquisse, mais non l'exécution en marbre, « trop sèche et sans vie »[2]. Celui dont la déception fut le plus sensible n'était autre que le conservateur qui avait reçu le *Scipion* au nom du Louvre et qui, comme son prédécesseur Louis Courajod, se trouvait unir la connaissance la plus délicate de l'art italien à l'amour le plus actif de l'art français. M. André Michel, en signalant la nouvelle acquisition de son département, ne rappelait plus que pour mémoire Verrocchio et Léonard, et il ajoutait : « Si même je confesse qu'à vivre avec cette œuvre brillante et fameuse j'en suis venu à l'admirer moins absolument que les juges et critiques éminents qui s'en sont occupés avant moi, il faudra en donner les raisons,... qu'il serait trop long et peut-être prématuré d'exposer aujourd'hui avec les développements nécessaires[3]. »

L'heure est venue d'évoquer le procès ajourné. Un témoin se présente : c'est une photographie vieille d'une vingtaine d'années, pour le moins. Elle s'est retrouvée au milieu des papiers de Mme Édouard André, après que l'Institut de France m'eut fait l'honneur de me confier la conservation des richesses d'art qui lui avaient été léguées par la donatrice et qui formeront bientôt un Musée Richard Wallace de Paris.

La photographie est celle du *Scipion*, mais non du

1. *Verrocchio* (coll. Duckworth, Londres et New-York), p. 90-91.
2. Pl. 463 ; texte, p. 147.
3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, I, p. 376.

marbre intact sous sa patine ambrée : c'est la ruine d'un bas-relief, cassé en une dizaine de morceaux, usé et rongé partout et balafré en plein visage, malgré l'abri de la visière. La matière même du bas-relief ne se laisse pas distinguer avec certitude : marbre, pierre ou stuc. L'épreuve est montée sur un carton timbré au nom d'un photographe de Venise, Pietro Zorzetto. Elle porte, écrites en marge, les dimensions du bas-relief mutilé : 0^m48 sur 0^m36. Ces mesures sont très exactement celles des parties correspondantes du marbre intact qui est entré au Louvre.

Il faut que l'une des deux œuvres soit la copie de l'autre, ou que toutes deux aient pour modèle commun une troisième[1]. L'hypothèse de ce troisième bas-relief paraît inutile : en vérité, le bas-relief, qui n'a pas reparu depuis le jour où il a été photographié à Venise et dont les morceaux ont peut-être fini dans un four à chaux, suffit à expliquer le *Scipion*, avec ce qu'il a inspiré d'admirations et de suspicions.

Le marbre conserve le profil pur et la ligne inclinée du cou qui porte droit la tête. Il suit, dans le dessin du casque, les deux longues courbes de la visière et du couvre-nuque et l'enroulement de la coquille qui copie la révolution d'une nef de « nautile ». Il laisse à leur place la tête de la guivre et la bouche ouverte de Méduse. En même temps, il ajoute quantité de détails dont le bas-relief mutilé ne gar-

1. Le plâtre analogue au *Scipion* qui se trouve dans le commerce et dont une épreuve en bronze a été recueillie au Louvre n'est, comme l'a vu E. Müntz (*Gazette des Beaux-Arts*, 1897, I, p. 115, note), qu'une imitation moderne du marbre de la collection Rattier. Ce plâtre, où le buste est coupé et l'inscription supprimée, diffère entièrement du bas-relief mutilé qui est signalé ici par la simplification du casque et l'altération maladroite de plusieurs détails.



Bas-relief mutilé
modèle du « Scipion » du Musée du Louvre.
Art florentin, vers 1500.
(D'après une photographie de P. Zorzetti, de Venise.)

dait pas trace. Or, ces détails sont précisément ceux qui ont fini par rendre le *Scipion* suspect à ceux mêmes qui les apercevaient sans les analyser. On ne retrouvera dans le bas-relief qui a disparu ni l'inscription, dont l'épigraphie est inquiétante par sa forme de dédicace, au « datif », ni les rubans des épaulières qui remontent péniblement vers le casque, ni le hausse-col si peu militaire, ni ses palmettes de style « Empire ». Que l'on se souvienne maintenant de la froideur classique du modelé, de la sécheresse d'un travail qui ignore les finesses légères du *schiacciato;* que l'on examine de près le marbre et sa patine beurrée, qui sent l'artifice et le jus de bitume : on sera en droit de conclure, après la révélation de la photographie qui vient d'être produite, que le *Scipion* est une copie complétée et surchargée d'un bas-relief italien du XVe siècle qui était trop fruste pour la vente et dont les morceaux, recueillis par quelque antiquaire, ont heureusement passé devant l'objectif d'un photographe avant de disparaître. Le marbre était entré dans la collection Rattier avant 1870; il avait, dit-on, appartenu à Piot; peut-être a-t-il été exécuté dès le milieu du XIXe siècle.

Le Musée d'Avignon possède une *Sainte Hélène*, inspirée de Mino de Fiesole[1] et que l'on peut rendre hardiment au sculpteur du *Scipion* du Louvre : rien ne manque à la ressemblance des deux œuvres, ni la sécheresse du travail, ni les courbes inutiles qui s'arrondissent à la base du buste et sur lesquelles il semble prêt à se balancer, ni le camail et ses palmettes « Empire », ni les caractères et les sigles de l'inscrip-

1. Reproduit par L. Gonse, *Les chefs-d'œuvre des Musées de France. — Sculptures, dessins, objets d'art;* 1904, p. 83-84.

tion. Or, ce marbre, acheté à Marseille par le Dr Clément, a été donné au Musée d'Avignon en 1849.

Au temps du romantisme, des sculpteurs italiens ont pris la suite des marbriers du *Quattrocento*, tandis que des peintres allemands, anglais, français même continuaient à leur manière les peintres toscans ou ombriens antérieurs à l'âge classique. Une enquête sur ces sculpteurs du XIXe siècle et sur les œuvres qu'ils ont fait entrer dans les collections et les musées serait une besogne délicate et utile pour une critique qui saurait se défendre de l'hypercritique. Cette enquête est à peine ouverte : nous ne connaissons encore que Giovanni Bastianini, qui se fit vers 1860 le portraitiste de Savonarole et de ses contemporains, et qui a fait parfois passer dans ses bustes un peu de la vie du passé[1]. Nous savons qu'il eut pour initiateur dans ses pieux pastiches son maître Girolamo Torrini; mais nous n'avons pas de nom à inscrire au bas du *Scipion*.

Il reste avéré seulement que ce marbre reproduit les lignes essentielles d'un original dégradé et probablement détruit. L'histoire de l'art italien peut traiter le *Scipion* à la manière des statues en marbre de Carrare qui ont reproduit, au temps de l'Empire romain, des marbres et des bronzes contemporains d'Alexandre ou de Périclès. L'œuvre dont cette copie célèbre conserve le souvenir revendique sa place dans une série de bas-reliefs que l'auteur inconnu et moderne du *Scipion* et de la *Sainte Hélène* avait raison de considérer comme des créations typiques de la Renaissance.

1. Il m'a été impossible de me procurer l'étude de Dion. Brunori, *Giov. Bastianini e Paolo Ricci*, Florence, 1906.



DESIDERIO DE SETTIGNANO.
HÉROS INCONNU.
HAUT-RELIEF EN MARBRE.
(Paris, Musée Jacquemart-André.)



II.

Les effigies de profil sculptées en Italie au xve et au xvie siècle sont éparses dans les collections et personne n'a encore songé à les réunir. Le Musée qui possède la suite la plus nombreuse de ces effigies est le futur Musée Jacquemart-André. Parmi les marbres italiens qui forment au premier étage de l'Hôtel du boulevard Haussmann une assemblée imposante, le plus noble et le plus émouvant est un buste en haut-relief qui provient de la collection Seillière : un jeune homme couronné de laurier[1].

L'œuvre a été conçue pour l'éclairage qu'a su retrouver Mme Édouard André. Le visage, sculpté de trois quarts, porte une ombre sur laquelle s'adoucit le profil mince et tranchant. Dans la pénombre qui le voile, le regard semble interroger la destinée; le front est plissé par une inquiétude inconnue; la bouche, dont on voit les dents, est ouverte comme par une respiration haletante. La tête de Méduse, qui décore la cuirasse, a la douceur d'un ange de la Mort. Ce jeune homme pensif est-il sûr de vivre pour de prochaines victoires, ou le laurier qui le couronne sera-t-il le dernier?

Le mystère de ce marbre s'explique ou se dissipe dès que l'on a reconnu le modèle que le sculpteur a eu devant les yeux : ce n'est pas un buste romain; c'est la statue d'un ascète au corps de malade. Le jeune héros du Musée Jacquemart-André est presque une copie du saint Jean-Baptiste sculpté par Donatello pour les Martelli et que le gouvernement ita-

1. Hauteur : 0^m59; largeur : 0^m48.

lien vient d'acquérir de la vieille famille florentine. Dans la collection Seillière, le haut-relief était attribué à Donatello[1]. Le puissant maître ne se serait pas appliqué à un travail de marbre si délicatement nuancé. La main qui a caressé, en les emmêlant, les courtes mèches de la chevelure et qui a composé avec les ornements de la cuirasse des enroulements si ingénieux est celle du disciple fidèle de Donatello, le doux Desiderio de Settignano. Le jeune héros ressemble exactement, pour l'expression hagarde des yeux et de la bouche, comme pour la pose de trois quarts, à un bas-relief de Desiderio, également imité du *Saint Jean adolescent* des Martelli, le *Saint Jean enfant* en *pietra serena* du Musée national de Florence et à un buste de la *bottega* de Desiderio, le *Saint Jean* du Louvre.

A quel cycle appartient le jeune héros de Desiderio? Au christianisme ou à l'antiquité? Par le *Saint Jean* de Donatello, il est cousin du *Saint Georges*. Il est encore plus proche parent d'un *Jules César*[2] du Louvre, bas-relief de marbre, qui, après avoir été attribué lui aussi à Donatello, est rendu à Desiderio. Tous deux couronnés d'un laurier noué de bandelettes flottantes, le vieillard et le jeune homme, qui se trouvent aujourd'hui réunis à Paris, n'ont pas dû faire partie d'un même ensemble à Florence : il y a entre eux des différences notables de dimensions, de relief et même d'exécution; pourtant, on ne peut dou-

1. Collection du baron Achille Seillière, vente du 8 mai 1890, n° 335, 16,500 fr. Le fond du haut-relief, qui est pris dans le même bloc que le buste, a été refait assez grossièrement à la partie supérieure. Le marbre est découpé au-dessus du buste et complété par un assemblage de trois plaques.

2. Hauteur : 0^m40; largeur : 0^m36.

ter qu'ils ne soient sortis d'un même atelier[1]. Ni l'un ni l'autre de ces deux marbres ne porte d'inscription. Le *César* a été reconnu à son profil. Le buste du Musée Jacquemart-André n'a d'autre trait distinctif qu'un signe en saillie au coin de la bouche. Que vient faire sur ce visage de guerrier la verrue de Cicéron ? Il faut renoncer à nommer le jeune homme qui est sans doute la plus saisissante des effigies dans lesquelles l'art italien a ressuscité l'héroïsme antique, en lui prêtant une mélancolie moderne. Cet inconnu, qui se place dans l'art florentin avant l'année 1464, date de la mort de Desiderio, est suivi de près par l'*Aurelius Caesar*, du Musée national de Florence, qui est un autre inconnu : est-ce Antonin le Pieux ou Caracalla, Marc-Aurèle ou Commode ? Le sculpteur, qui paraît être Mino de Fiesole[2], a fait lui aussi de l'empereur adolescent un *San Giovannino* qui a échangé le nimbe pour le laurier.

III.

Aucun marbre antique n'avait servi de modèle aux effigies de héros ou d'empereurs sculptées par

1. A en juger par le travail des cheveux, souple et varié à l'extrême, le jeune héros du Musée Jacquemart-André doit être de la même main que les deux *Enfants Jésus et Saint Jean* du *tondo* de Mme la marquise Arconati-Visconti ; le *César*, dont les cheveux sont gravés à traits menus, de la main du praticien de Desiderio qui a exécuté le bas-relief rectangulaire de la collection G. Dreyfus où sont réunis de même les deux enfants nimbés (reprod. dans la revue *Les Arts*, 1908).

2. Attribution du Musée, acceptée par M. Reymond. M. Venturi penche vers Antonio Rossellino (*Storia dell' Arte ital.*, IV, 2e partie, p. 627 ; reprod. fig. 424). Je n'ai pu voir un profil de jeune homme drapé à l'antique qui se trouve à Florence, dans la collection de M. Herbert Horne, et que son possesseur attribue, m'a-t-on dit, à Desiderio.

Desiderio et par Mino. Ni l'art grec, ni l'art romain n'ont connu, semble-t-il, le buste de profil en bas-relief, isolé dans un marbre comme une effigie monétaire dans son exergue. Les huit médaillons d'empereurs qui faisaient partie de la décoration intérieure de la basilique de Junius Bassus étaient non pas sculptés, mais découpés en marqueterie de marbre (*opus sectile*). Ces profils, qui ont disparu, peuvent être cités comme des souvenirs de cette « Renaissance constantinienne » qui, dans l'extrême vieillesse du monde antique, semble préluder parfois aux curiosités de l'époque de jeunesse que nous appelons la Renaissance. Quand Giuliano da San-Gallo a dessiné deux des médaillons de la basilique de Bassus, peu d'années avant leur destruction, il y avait près d'un demi-siècle que les profils de marbre avaient fait leur apparition dans l'art italien.

En même temps que les profils d'empereurs et de héros antiques, les marbriers toscans ont sculpté des profils de contemporains. Quelques-uns de ces profils sont demeurés dans des églises, où ils font partie de monuments religieux ou funéraires. Le plus ancien dont la date soit certaine est le portrait de Neri Capponi, dans l'église florentine de Santo-Spirito. Bernardo Rossellino l'a exécuté en 1458, d'après le profil du masque mortuaire qu'il a sculpté par deux fois, sur le sarcophage et sur une plaque de marbre fixée au mur de la chapelle. Sur le tombeau du secrétaire apostolique Pietro Noceto, que Matteo Civitali a sculpté vers 1470 pour la cathédrale de Lucques, Pietro lui-même et son fils Nicola se regardent, vus en buste, à droite et à gauche d'un grand médaillon de la *Vierge avec l'Enfant;* dans

la même cathédrale, Nicola et son fils sont représentés de même par le même sculpteur, à droite et à gauche de la prédelle de l'autel de saint Régulus[1]. Sur un monument funéraire de la Badia de Florence, élevé par Mino d'après le modèle des grands tombeaux de Santa-Croce, le profil du mort, Bernardo Giugni, prend la place du *tondo* consacré d'ordinaire à la Madone.

La tradition de ces bustes en bas-relief, qui sont rares sur les tombeaux toscans, a été portée par des marbriers florentins jusqu'aux extrémités de l'Europe occidentale. A Dol, en Bretagne, les profils des deux neveux de l'évêque Thomas James, sculptés sur le tombeau de cet évêque par les « Juste » de Fiesole, à Séville, les deux effigies, vues de trois quarts, des deux frères de l'archevêque Diego Hurtado de Mendoza, placées sur un mausolée qui a pour auteur Domenico Fancelli de Settignano, rappellent, au commencement du XVIe siècle, les profils sculptés par Matteo Civitali dans la cathédrale de Lucques.

Nombre de ces bustes florentins, dont la silhouette est inscrite dans un marbre rectangulaire, apparaissent fixés aux parois des musées et isolés. C'est à peine si quelques-uns des personnages représentés peuvent être identifiés. Le Cosme de Médicis du Musée de Berlin, qui est vu de trois quarts, exactement comme le jeune héros de Desiderio, peut être un portrait posthume; le profil de Cosme, au Musée

1. Un profil d'homme presque caricatural, qui a été transporté au Victoria and Albert Museum, avec la frise dont il faisait partie (nº 5899) et qui a été attribué à Civitali, provient d'un tombeau, si l'on en croit le catalogue de Robinson (reprod. par Bode, pl. 370) : c'est probablement une œuvre de Bernardo Rossellino.

Jacquemart-André, est visiblement imité d'une médaille célèbre qui a été modelée après la mort du « Père de la Patrie ». Ce bas-relief est accompagné, dans le même Musée, d'un second, qui a dû faire anciennement partie d'une même série : c'est le portrait d'un homme barbu, celui que Ghirlandajo a placé au milieu du groupe des Florentins de Rome, sur une fresque de la chapelle Sixtine, et qui serait, d'après M. Steinmann, l'humaniste grec Argyropoulos. D'autres de ces profils n'ont pas de nom. Le plus connu et le plus exquis est celui de la jeune femme que Mino a immortalisée, avec sa parure, après lui avoir donné la vie : *Et io dal Mino o avuto el lume*, dit l'inscription gravée sur le marbre du Musée national de Florence[1]. Un élève de Mino a donné à une autre Florentine du même Musée un déguisement à l'antique, tunique et voile, comme Mino lui-même a travesti en nymphe la jeune femme dont le buste charmant est au Musée de Berlin. C'est au cours des années joyeuses de Laurent de Médicis que l'antiquité et la vie florentine se sont ainsi confondues dans les œuvres des sculpteurs et des peintres, comme dans la poésie d'un Politien.

Parmi ces portraits en bas-relief, plusieurs étaient certainement des effigies de défunts, comme le portrait du vieux Cosme au Musée Jacquemart-André. Peut-être Mino, en sculptant le marbre qui porte son nom dans une inscription énigmatique, a-t-il rendu « la lumière » à une morte. D'autres profils toscans, comme ceux des donateurs que Matteo Civitati a placés sur la prédelle du retable de saint

1. L'arrangement du voile drapé autour du corsage de brocart est fort semblable à celui de la draperie du jeune « Aurélius ».

Régulus, à Lucques, sont des portraits de vivants. Les morts, comme les vivants, qui étaient représentés sur ces bas-reliefs, n'ont pas tous figuré au-dessus d'un tombeau et dans l'ombre d'une chapelle. Desiderio lui-même a sculpté les effigies de deux jeunes époux dans le marbre d'une cheminée, qui, après avoir fait son office pendant quatre siècles dans une villa proche de San-Miniato, a émigré à Londres (Victoria and Albert Museum, n° 5896). Ces portraits sont des bustes vus de trois quarts et qui ressemblent de très près, par l'accent même du travail, au jeune héros du Musée Jacquemart-André.

L'inventaire du palais des Médicis, au temps de Laurent, mentionne une tête de marbre « à l'empreinte de Pierre, fils de Cosme », le père de Laurent[1]. Le mot *impronta* désigne manifestement, non un buste, mais un profil en bas-relief. Ce bas-relief était placé dans la chambre de la grande salle de Laurent, au-dessus de la porte de l'antichambre. Il est étrange que les inventaires médicéens ne fassent aucune mention de bas-reliefs représentant des héros de l'antiquité, comme ceux qu'ont sculptés Desiderio et Mino. On peut admettre que des bas-reliefs de ce genre étaient disposés dans les salles des palais florentins, à côté des portraits de famille en marbre et des bas-reliefs à sujets pieux, ces *quadri di marmo* qui, chez les Médicis mêmes, étaient encadrés comme des tableaux. Mais il manque un texte.

Les profils de marbre, dont la place ne nous apparaît que confusément dans l'ameublement de palais

1. E. Müntz, *Les collections des Médicis au XVe siècle*, p. 63. « *Nella camera della Sala grande detta di Lorenzo... Una testa di marmo sopra l'uscio dell' anticamera dell' impronta di Piero di Cosimo.* »

florentins, sont, pour la plupart, des transpositions en bas-relief d'une statue (comme le jeune héros de Desiderio) ou d'une peinture (comme la jeune femme très parée de Mino). La pose de profil était traditionnelle dans la peinture italienne pour le portrait : c'était la pose des donateurs sur les mosaïques du XIIIe siècle et les retables du XIVe. Les plus anciens portraits isolés sur panneau sont vus les uns de face, comme l'archevêque Humbert d'Ormont, peint à Naples vers 1320 par un Siennois; les autres de profil, comme le roi de France Jean le Bon, dont le portrait, œuvre d'une main française, est par la technique tout italien. C'est la peinture franco-flamande et flamande qui a créé le portrait moderne, en posant le modèle de trois quarts et en tournant ses regards vers le peintre, dans l'attitude que devait prendre plus d'un artiste, devant le miroir, pour son portrait peint par lui-même. Les fresques et les panneaux italiens du XVe siècle montrent beaucoup de portraits qui maintiennent la pose de profil, à côté d'autres qui se présentent de face, ou de trois quarts, — à la manière flamande. La persistance de la pose de profil dans la peinture italienne de la Renaissance est due moins à la conservation d'une tradition vieillie qu'à l'influence d'un art tout italien : la médaille.

La vogue des effigies de profil, bas-relief ou panneau peint, accompagne, à Florence et en Toscane, la mode assez tardive des petits portraits de bronze[1]. Le premier des médailleurs florentins, Niccola Spinelli, se fait le portraitiste de Laurent de Médicis et de

1. Woermann, *Die Ital. Bildnismalerei der Renaissance* (1891), réimpr. dans le recueil *Von Apelles zu Böcklin und Weiter*, Esslingen, 1912, t. I, p. 58-60.

ses contemporains; il a des émules anonymes qui, en même temps que les peintres, font poser devant eux princes, ecclésiastiques, humanistes, marchands et ménagères. Parmi les portraits de marbre, le Cosme de Médicis du Musée Jacquemart-André est, comme on l'a vu, l'agrandissement sommaire d'une médaille. Matteo Civitali fait œuvre de médailleur en marbre quand il sculpte, pour l'encastrer dans la façade de la cathédrale de Lucques, un médaillon où le portrait de Pietro d'Avenza, en bas-relief, est entouré d'une légende gravée[1]. Les sculpteurs de profils et les médailleurs avaient eu un précurseur florentin : le sculpteur-architecte Antonio Filarete qui, dans la décoration des portes de bronze destinées à Saint-Pierre de Rome, avait rapproché des médaillons des Césars les profils de deux de ses contemporains et qui inscrivit sa propre effigie dans l'ovale d'une plaquette. Filarete lui-même, en modelant de grandes médailles, ne faisait que balbutier la langue d'un art auquel Pisanello avait donné l'expression la plus pleine et la plus sûre et que l'Italie du Nord avait ressuscité dès la fin du XIVe siècle. Le maître de Vérone a peint, dès la première moitié du XVe siècle, des portraits exactement profilés sur leur fond de buisson fleuri, comme les effigies sur le champ nu des médailles. A côté de lui, les sculpteurs de l'Italie du Nord ont-ils agrandi des médailles pour en faire des bas-reliefs de marbre avant les Florentins?

IV.

Il existe des effigies en marbre des Visconti de

1. Bode, pl. 367.

Milan, dont le profil découpé devait être appliqué sur un fond de marbre ou de pierre. Le *Philippe-Marie* de la collection G. Dreyfus est une copie agrandie et fort exacte de la médaille célèbre exécutée par Pisanello vers 1440. Un profil analogue et d'exécution plus grossière, qui se trouve au Musée Jacquemart-André, est celui du père de Philippe Marie, Jean Galéas, qui mourut en 1402. Au lendemain de sa mort, sa médaille était peinte sur un manuscrit de son éloge funèbre à la suite des médailles de ses ancêtres, dont les premiers étaient Énée et Ascagne. Les médailles en bronze à l'effigie de Galéas Visconti sont beaucoup moins anciennes que ces médailles en peinture : ce sont des pièces de restitution qu'il faut placer à la fin du XVe siècle. Les profils en marbre de Jean Galéas et de Philippe Marie doivent être, eux aussi, des effigies posthumes : on n'en peut fixer la date. Il n'y a pas de plus ancien exemple d'une médaille agrandie en bas-relief de marbre que les médaillons de Sigismond Malatesta, sculptés dans le temple de Rimini, entre 1446 et 1457, et sous la direction même du médailleur de Sigismond, le Véronais Matteo dei Pasti, par un Florentin, Agostino di Duccio. Celui-ci avait dû quitter Florence en 1446 sous le coup d'une accusation de vol; il ne revint dans sa patrie que vers 1465, et sans doute après la mort de Desiderio. Peut-on expliquer par le retour de cet artiste, qui avait collaboré avec un médailleur de Vérone, l'apparition de bas-reliefs tels que le César du Louvre? Comme on l'a vu, le profil funéraire de Neri Capponi, sculpté par Bernardo Rossellino, remonte à l'année 1458. Ce profil est antérieur aux premières médailles florentines à

date certaine. Les marbriers florentins qui ont sculpté les premiers profils de contemporains ou de personnages de l'antiquité se sont inspirés, soit de plaquettes comme celles de Filarete, soit des médailles véronaises et lombardes qui circulaient à travers l'Italie, soit même de médailles antiques. Michelozzo lui-même n'avait-il pas fait agrandir en médaillon de marbre, pour la décoration du palais des Médicis, les plus précieux camées de la collection de Cosme?

Les portraits en marbre, bustes de ronde bosse ou profils en bas-relief, se multiplient en même temps à Florence : le premier profil daté est de 1458, le premier buste dont l'authenticité ni la date ne puissent être suspectées est celui de Rinaldo della Luna, au Musée national de Florence, qui porte une inscription de 1451. C'est en cette année ou dans l'année suivante que dut partir pour Milan le maître florentin, probablement Michelozzo lui-même, qui alla décorer le palais de Milan donné par François Sforza aux Médicis et qui plaça dans les écoinçons de la porte (aujourd'hui transportée au Musée archéologique de Milan) deux portraits en buste dont le profil est inscrit dans une coquille, comme sur la cheminée sculptée par Desiderio.

Les deux portraits florentins sculptés à Milan sont à peu près contemporains des plus anciens profils de marbre que l'on puisse attribuer à des marbriers lombards; l'un de ces profils est celui de François Sforza, le donateur du palais médicéen de Milan (aujourd'hui au Musée national de Florence); ce peut être encore, comme les profils des Visconti cités plus haut, un portrait posthume.

Dans le dernier quart du xv[e] siècle, l'art des profils

de marbre se développe parallèlement en Toscane et dans l'Italie du Nord. Il est parfois malaisé de distinguer les bas-reliefs des deux écoles; il est même difficile de classer dans l'une ou l'autre l'un des plus féconds sculpteurs de portraits de profil que l'on puisse trouver au xve siècle : Francesco de Laurana, qui travailla à Urbin, à Naples et jusqu'en Provence.

A Milan, comme à Florence, les marbriers ont sculpté des effigies de profil dans des plaques de marbre rectangulaires : tel est le portrait d'Hercule d'Este, au Musée du Louvre, œuvre d'un médailleur illustre, Sperandio. Les plaquettes en bronze, dont les premières ont été fondues comme des épreuves de choix par Pisanello lui-même, ont servi de modèles à ces plaques de marbre. Pourtant, dans l'Italie du Nord, la forme circulaire de médaillon reste beaucoup plus courante que dans l'école toscane; les plus précieux des médaillons de marbre ou de pierre que l'on a attribués à Sperandio, les deux bustes en bas-relief des Sforza, Galéas-Marie et Ludovic, dans la collection G. Dreyfus, portent leur légende gravée en exergue. Luini a peint une suite de portraits de profil qui sont des médaillons.

Dans la sculpture lombarde, qui donne ainsi des modèles aux maîtres les plus féconds de la peinture, les médaillons de marbre ne se parent pas des costumes opulents et des coiffures compliquées que les sculpteurs florentins des profils de marbre imitent des portraits peints : ils conservent la sévérité des effigies monétaires. Enfin, les profils florentins et milanais diffèrent les uns des autres par la place qui leur a été attribuée dans les monuments. Sans doute, quelques médaillons des Sforza ont dû être exposés dans une salle de palais, comme le profil de Pierre,

fils de Cosme, dans le palais des Médicis; mais, vers la fin du xve siècle, les médaillons de contemporains, comme ceux des Césars et des héros antiques, prennent possession des façades de palais et d'église que les praticiens lombards couvrent de broderies. Et lorsque l'art dont s'était fleurie la Chartreuse de Pavie est exporté en France et en Espagne, les médaillons à la mode lombarde se multiplient, s'alignent, se superposent à l'extérieur des monuments, jusqu'à devenir le motif le plus apparent de la décoration à l'italienne dans les pays étrangers où des marbriers florentins allaient, de leur côté, sculpter des portraits en bas-relief sur des tombeaux.

V.

A laquelle des deux écoles, la florentine où la lombarde, faut-il rendre le profil casqué qui a servi de modèle au sculpteur du *Scipion?* Si ruiné que fût le bas-relief dont l'image seule nous est parvenue, rien ne permet de croire qu'il ait souffert des intempéries à l'extérieur de quelque édifice de l'Italie du Nord. La richesse de sa parure militaire est florentine et non lombarde. Les historiens et les critiques qui ont prononcé, en présence du *Scipion*, de grands noms florentins, Verrocchio ou Léonard de Vinci, avaient bien vu.

Le casque, dont les lignes restent finement dessinées sur le bas-relief mutilé qui fut l'original du *Scipion*, était un ouvrage d'orfèvre, comme Verrocchio en a exécuté pour les tournois médicéens. La visière est presque exactement celle du casque que Laurent porte sur une médaille et qui est le prix de sa victoire à la *giostra* de 1468. La guivre du

cimier ressemble à celle qui surmonte un vrai casque de fer, la belle *celata* du XVe siècle qui est conservée au Musée national de Florence[1]; elle ressemble plus encore aux bêtes fantastiques et superbes qui se tordent sur un monument médicéen, le lavabo de la sacristie de San-Lorenzo, dont la vasque a été certainement dessinée par Verrocchio[2]. Les admirateurs du *Scipion* ont rappelé avec raison, d'après Vasari, d'autres ouvrages d'orfèvre que Verrocchio avait fondus et ciselés et que Laurent de Médicis envoya en présent au roi de Hongrie Mathias Corvin : c'étaient deux têtes de métal, en bas-relief, qui représentaient, de profil, Alexandre et Darius; l'artiste s'était attaché à varier de l'une à l'autre le cimier et l'armure. Ne croit-on pas voir se dessiner, à travers les lignes de ce texte, la silhouette à demi effacée du jeune guerrier dont le *Scipion* est la froide copie? Celui-là, qui a disparu, n'a pas de nom. Faut-il l'appeler Alexandre ou Darius?

En vérité, l'œuvre qui vient pour un moment de sortir de l'ombre n'était pas de métal; si elle a eu pour prototype l'un des bas-reliefs de Verrocchio, elle n'était elle-même qu'une copie. Mais ce bas-relief était-il la reproduction directe du bronze? Il existe toute une série de bas-reliefs en marbre ou en *pietra serena*, profils d'empereurs et d'impératrices, de héros et d'héroïnes, qui paraissent être d'origine florentine et dont le dessin, légèrement amolli, n'a plus la rigueur des maîtres du XVe siècle; le plus charmant de ces bustes est l'amazone aux seins nus du Vic-

1. Maud Cruttwell, *Verrocchio*, pl. XV.
2. M. Reymond, *Verrocchio*, pl. I, p. 35.



BUSTE DE GUERRIER
D'APRÈS VERROCCHIO OU LÉONARD DE VINCI.
ATELIER DES DELLA ROBBIA, VERS 1500.
(Musée de Lisbonne.)



toria and Albert Museum, sœur mystérieuse du héros anonyme qui a servi de modèle au *Scipion*.

Vers 1500, ces images d'héroïsme et de gloire furent multipliées à l'usage des dévots de l'antiquité par l'atelier des della Robbia qui venait de modeler des *Pietà* pour les fidèles de Savonarole. A côté des médaillons d'empereurs, silhouettes blanches dans un cercle bleu, qui sont des copies de monnaies antiques, l'industrie d'art florentine répéta, comme un de ses modèles courants, une effigie de guerrier casqué, qui est étroitement apparentée au *Scipion*. Cette effigie s'est conservée au moins à trois exemplaires, dispersés entre les Musées de Pesaro, de Berlin et de Lisbonne. Au milieu de son cadre couvert d'imbrications et entouré d'une opulente guirlande, le guerrier inconnu montre le profil accidenté et le regard sourcilleux d'un Colleone. Une imitation directe du fameux guerrier dessiné par Léonard de Vinci, ou du bas-relief de Verrocchio que Léonard a pu copier avec la liberté de génie, est visible dans les détails les plus caractéristiques de ce médaillon polychrome, en particulier dans la tête de lion, accompagnée d'ailes, qui remplace le motif plus connu de la tête de Méduse. La guivre du casque de *Scipion* a sa place sur le médaillon, mais elle est reportée sur l'épaulière : le cimier est un dauphin.

Il n'est pas douteux que le bas-relief dont le *Scipion* est la copie ne soit sorti du même milieu artistique que les médaillons des della Robbia à l'effigie du guerrier casqué. Ce bas-relief était, par le style, plus proche encore de Léonard de Vinci que les médaillons polychromes. La tête de la guivre, dont

le contour était resté très pur au-dessus du casque rongé, semble calquée sur un dessin de Léonard qui est à Florence (Offices) : un combat d'un dragon et d'un lion[1]. Le type même du profil qui a été copié par le sculpteur du *Scipion* est celui du jeune homme que Léonard a plusieurs fois dessiné, sur une des feuilles de Windsor[2], à côté d'un robuste vieillard, le « Colleone », qu'il montre ailleurs coiffé du casque merveilleux.

Pour en dire un peu plus au sujet du bas-relief mutilé, il faudrait le retrouver. Si jamais il reparaît, peut-être y distinguera-t-on plus nettement que sur la photographie si ce bas-relief était le souvenir d'un bas-relief de Verrocchio ou d'un dessin de Léonard. Quant au *Scipion* du Louvre, il n'est que le souvenir de ce souvenir[3].

1. Müller-Walde, *Leonardo da Vinci*, fig. 22.
2. *Ibid.*, fig. 12.
3. Cette conclusion diffère peu, comme on pourra le voir, de celle à laquelle Miss Maud Cruttwell était arrivée, en analysant le *Scipion* (*Verrocchio*, p. 91).

UN
PORTRAIT DE SULTAN
PAR UN ÉMAILLEUR LIMOUSIN
DU XVIe SIÈCLE

Par M. J.-J. Marquet de Vasselot.

Parmi les émaux limousins les plus curieux du commencement du xvie siècle, il faut compter une belle plaque qui appartient au Musée de Brunswick. Elle représente un personnage oriental debout, en pied, vu de face[1]. Il se détache sur un fond bleu-foncé, presque noir; par dessus une robe blanche à raies d'or, serrée à la taille par une ceinture blanche rayée, il porte un manteau jaune, ombré de vert et garni d'une fourrure jaune-foncé, rehaussée d'or. Une grande barbe jaune-brun, relevée d'or, encadre son visage, dont la coloration violacée accentue encore le caractère énergique. Un vaste turban à quatre

1. H. 0,255; L. 0,125. — Cette plaque appartient aux collections ducales de Brunswick depuis le xviiie siècle. D'après une tradition assez vraisemblable, la belle série d'émaux que possède aujourd'hui le Musée aurait été formée par le célèbre voyageur Jean-Baptiste Tavernier (qui mourut à Copenhague en 1689) et acquise par le duc Ferdinand-Albert l'aîné de Brunswick-Bevern. — Nous devons ces renseignements à l'obligeance de notre savant confrère M. le Dr Scherer, conservateur-adjoint du Musée.

cornes, blanc avec des raies noir et or, le coiffe de la façon la plus étrange; ses chaussures sont en camaïeu d'or. De la main droite il tient une banderole bleue, sur laquelle se détache une inscription en capitales d'or, malheureusement très effacée[1], qui devait comporter deux mots; le premier mot a complètement disparu, mais on lit encore clairement le second : SOLTANVS.

La beauté de l'émail, l'étrangeté du costume et le caractère du dessin se réunissent pour donner à cette plaque un intérêt particulier. Il pourrait donc être intéressant de chercher à découvrir quel personnage elle représente et à quel atelier limousin elle se rattache.

On sait que les graveurs, les peintres, les médailleurs et les sculpteurs nous ont transmis, pour la fin du xve siècle et pour tout le xvie, un nombre assez considérable de portraits d'orientaux. Mais, en les examinant, nous n'avons pas tardé à constater que la coiffure de notre Sultan constituait une anomalie assez singulière. Tous les souverains ottomans, par exemple — (parmi lesquels il était naturel de chercher d'abord, vu leurs rapports constants avec l'Occident), — ont porté le turban rond, plus ou moins volumineux[2], et cette coiffure classique semble avoir été adoptée par la plupart des princes des autres régions musulmanes. Un seul de ces pays fait exception, et

1. On sait que les rehauts d'or, ajoutés sur les émaux à la dernière cuisson, sont peu solides; ils ont, presque toujours, en partie disparu.

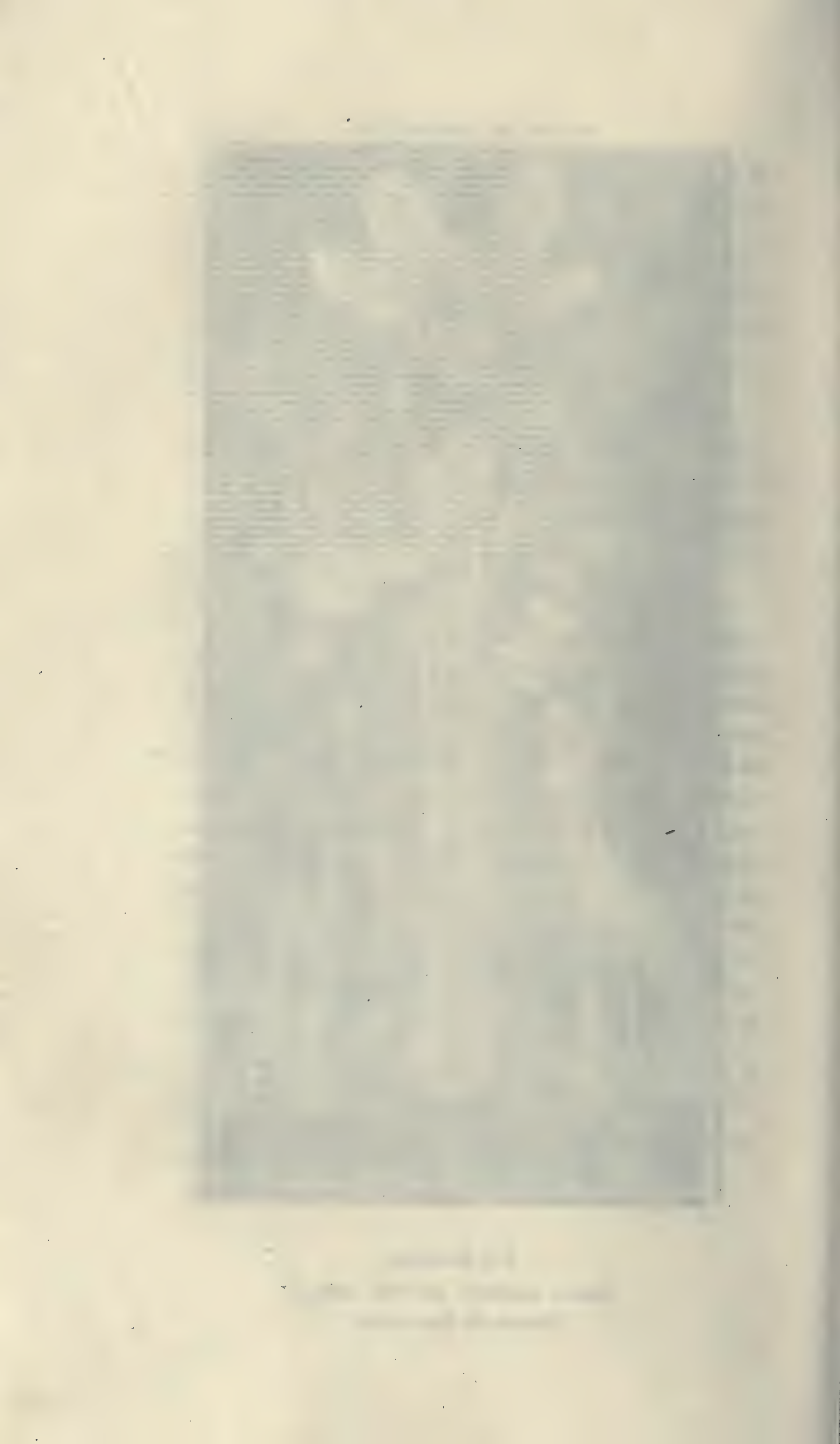
2. Notre confrère du Musée de Constantinople, Halil Edhem bey, a bien voulu nous le confirmer.



Un Sultan.

Émail limousin du XVIe siècle.

(Musée de Brunswick.)



c'est là, sans doute, qu'on doit chercher la solution de notre petit problème.

Les sultans de l'Égypte paraissent en effet avoir porté des turbans de formes particulières, et c'est parmi leurs portraits que l'on trouve les seules coiffures analogues à celle de notre émail.

Le plus ancien prince égyptien qui nous intéresse par là est le fameux Saladin, premier sultan ayoubite, qui régna de 1171 à 1193, et rendit son nom illustre dans tout l'Occident[1] par ses victoires sur les chrétiens et la prise de Jérusalem. Son image figure dans la plupart des recueils de portraits qui furent constitués en Europe à partir du XVIe siècle, et il n'est donc point surprenant de le trouver dans la fameuse collection de Paul Jove[2].

Depuis les recherches de M. Friedrich Kenner et de M. Eugène Müntz[3], on connaît assez bien l'histoire de ce curieux Musée, sur lequel M. Emil Schaeffer prépare actuellement un ouvrage plus considérable.

Le portrait de Saladin que Paul Jove avait fait peindre pour sa galerie semble avoir disparu; mais on en connaît, heureusement, deux copies et deux gravures. La première copie est celle que le grand-

1. Gaston Paris, *La légende de Saladin;* Paris, 1893, in-4°.

2. Paolo Giovio, né en 1483, mort en 1552; nommé évêque de Nocera en 1528. Il avait établi son musée à Côme, sa ville natale.

3. F. Kenner, *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tyrol; Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhochsten Kaiserhauses*, t. XIV, 1893, p. 52-53, et t. XIX, 1898, p. 115-116. — E. Müntz, *Le Musée de portraits de Paul Jove;* extrait des *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. XXXVI, 2e partie; Paris, 1900, in-4°.

duc Côme Ier de Médicis fit faire entre 1552 et 1568 par Cristoforo dell' Altissimo; on peut la voir aujourd'hui dans le corridor de la galerie Pitti, avec toutes les autres de la même série[1] (voir la pl.). La seconde, exécutée d'après celle-ci et par conséquent de valeur moindre, fait partie de la collection de portraits de l'archiduc Ferdinand de Tyrol (1529 † 1595), jadis au château d'Ambras et actuellement au Musée impérial de Vienne[2]. La première gravure, exécutée d'après le tableau même de Paul Jove, orne l'édition bâloise des *Éloges des guerriers illustres* du savant prélat[3], publiée après sa mort, en 1577. La seconde, copiée d'après celle-ci par un artiste flamand assez médiocre, semble dater du XVIIe siècle[4].

Tous ces portraits, dérivés d'un même original, représentent le sultan Saladin en buste, de face, avec une grande barbe à deux pointes, coiffé d'un turban en étoffe blanche, à cinq pointes contournées; il est vêtu d'une robe à rayures fines et d'un manteau à col de fourrure. Si cette coiffure singulière n'est pas absolument pareille à celle de notre émail, il y a du moins entre elles une analogie indéniable, et il faudrait d'autant moins la négliger que le turban cornu de Saladin n'est aucunement une fantaisie du peintre de Paul Jove. Ce dernier a pris soin, en effet, d'en

1. *Catalogue de la galerie royale des Uffizi à Florence;* Florence, 1897, in-8°; n° 428, p. 225.

2. *Uebersicht der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses;* Vienne, 1907, in-12; p. 194.

3. *Eigentliche und gedenkwürdige Contrafacturen oder Anbildungen wolverdienter und weitberümpter Kriegshelden...;* Basel, P. Perna, 1577, petit in-4°; fol. B2 v°.

4. Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes; Portraits (Saladin).



Le Sultan Saladin.
(Florence, Musée des Offices.)

donner dans ses *Éloges* une explication détaillée, que nous reproduisons d'après l'édition française de 1559 :

Le Saladin, en son viuant, auoit usage de porter à la teste (selon la coustume de la nation) un turban cornu, de toille : pour monstrer auec noble argument, à ceux qui le voyoient, autant de Royaumes conquestez par sa valeur : laquelle façon de diademe nous voyons depuis avoir esté usitée par les Soldans, ses successeurs. Et ainsi la figure de Saladin, auec la manière de cest habit, me fut iadis donnée par M. Donato da Legge, gentil-homme Venitien, homme illustre pour les charges qu'il a euës longuement en Cipre et en Sorie, et aussi pour l'estude de l'histoire, et de toute antiquité[1].

Le portrait oriental que Donato da Legge avait communiqué à Paul Jove dérivait sans doute d'une de ces collections iconographiques que les musulmans d'Égypte s'étaient plu à former, et dont nous savons que des répliques parvinrent en Europe, comme le prouve l'histoire d'un autre portrait de sultan à turban cornu, Kait-bay.

La collection de Paul Jove nous fournit en effet un second exemple de cette coiffure étrange, sur la tête d'un autre souverain égyptien. Dans sa galerie il avait donné place à un autre sultan mamelouk, Kait-bay, qui régna de 1473 à 1495. Le tableau existe encore dans la collection de M. le marquis Rovelli, à

1. *Les éloges et vies briefvement descrites sous les images des plus illustres et principaux hommes de guerre, antiques et modernes : qui se voyent à Como, au Musée de Paolo Iouio, Euesque de Nocere : traduites par Blaise d'Eueron.* — Auec priuilège du Roy. A Paris, pour Galliot du Pré, tenant sa bouticque au Palais, au premier pillier en la grande salle. 1559 ; petit in-4°. P. 18-19.

Côme[1], et on en possède également deux copies anciennes dans les séries de Florence et de Vienne[2]. Le sultan est représenté en buste, de profil à gauche ; il est coiffé d'un grand turban composé de larges bandes blanches, d'où sortent au-dessus du front deux cornes noires formées de tiges quadrangulaires ; elles s'élargissent à leurs extrémités supérieures, où elles sont coupées carrément. Et cette fois encore on ne saurait accuser le peintre italien d'avoir imaginé cette étrange coiffure : car Paul Jove a pris soin de noter qu'il avait fait exécuter ce tableau d'après une peinture conservée au palais de Memphis, lequel fut détruit par les Turcs en 1517.

Enfin, il est un troisième sultan d'Égypte que ses portraits montrent coiffé de turbans à cornes ou d'autres formes singulières : Kansou Ghoury, le dernier sultan mamelouk, qui régna de 1501 à 1516 et après lequel l'Égypte tomba sous la domination des Turcs. Ce prince paraît avoir intéressé particulièrement les Européens, car on a de lui une série de portraits.

Nous le trouvons dans la galerie de Paul Jove, et sous deux aspects différents. La peinture de Côme, dont on peut voir les copies à Florence et à Vienne[3], le montre en buste, de trois quarts à gauche, coiffé d'un bonnet qui descend jusque sur le cou et que surmonte un grand chapeau plissé, en étoffe grise, évasé

1. Nous devons ce renseignement à l'obligeance de M. le Dr Emil Schaeffer.

2. F. Kenner, *ouvr. cité; Jahrbuch* de Vienne, t. XIX, p. 136; n° 24.

3. F. Kenner, *ouvr. cité; Jahrbuch* de Vienne, t. XIX, p. 137; n° 25.

à la partie supérieure et muni au bas d'un bourrelet de même étoffe. Ce tableau n'est d'ailleurs pas celui qui a été reproduit dans l'édition illustrée des *Éloges* de Jove[1], dont la planche montre le prince dans la



LE SULTAN KANSOU GHOURY.
D'après C. Vecellio.

même pose, mais avec une autre coiffure : il porte un turban droit, plissé, d'où sortent en avant deux cornes formées de bandes enroulées. Cette dernière gravure a été, à son tour, copiée très exactement

1. *Eigentliche und gedenkwürdige Contrafacturen*,... p. 71. — Jove aurait-il possédé deux portraits de ce sultan?

par Théodore de Bry dans ses *Vitae et icones sultanorum*[1].

C'est également un turban à cornes que porte Kansou Ghoury dans le portrait que Vecellio a donné de lui dans ses *Habiti antichi et moderni*[2]; le sultan est coiffé d'un turban de forme presque carrée, qui touche aux épaules, et que surmontent deux cornes verticales (fig. p. 99). Cette planche semble avoir été gravée par Vecellio d'après un dessin fait pour illustrer une relation manuscrite du voyage de Domenico Trevisan au Caire en 1512; ce manuscrit a appartenu à M. Ch. Schefer, qui l'a mentionné dans un ouvrage dont il va être question[3].

Il existe en effet un quatrième portrait de Kansou Ghoury, bien connu depuis son identification par M. Schefer[4] : c'est un tableau du Musée du Louvre qui représente l'ambassadeur vénitien Domenico Trevisan reçu en audience au Caire par le sultan Kansou Ghoury en 1512. Cette curieuse peinture, qui appartint jadis au surintendant Foucquet[5], a pendant longtemps été attribuée à Gentile Bellini, jusqu'au moment où M. Schefer, puis M. Thuasne[6] ont

1. *Vitae et icones sultanorum turcicorum, principum Persarum*, etc.; Francfort, 1596, in-8°; pl. p. 140.

2. C. Vecellio, *Degli Habiti antichi et moderni di Diuerse Parti del Mondo;* Venise, 1590, in-8°; fol. 477 v° à 479.

3. Ch. Schefer, *Le voyage d'outre-mer de Jean Thenaud, ... suivi de la relation de l'ambassade de Domenico Trevisan auprès du soudan d'Égypte (1512);* Paris, 1884, in-8°; p. LXXV.

4. *Ouvr. cité*, p. LXXXVII.

5. U. V. Chatelain, *Le surintendant Nicolas Foucquet, protecteur des lettres, des arts et des sciences;* Paris, 1905, in-8°; p. 437-438.

6. L. Thuasne, *Gentile Bellini et le sultan Mohammed II; notes sur le séjour du peintre vénitien à Constantinople (1479-1480);* Paris, 1888, in-8°; p. 59 à 62.

démontré que Gentile, mort en 1507, ne pouvait avoir retracé une scène qui eut lieu en 1512. On l'attribue maintenant à Mansueti, ainsi que sa réplique, qui fait partie de la collection de Mme L. Stern, à Paris[1]. Le sultan y est coiffé d'un grand turban blanc, évasé à la partie supérieure et plié de manière à former six protubérances très saillantes, destinées peut-être à rappeler les cornes traditionnelles.

Ainsi toute une série de portraits, remontant pour le moins au XVIe siècle, nous montrent des sultans d'Égypte coiffés de turbans cornus ou à formes étranges; et des traditions historiques prouvent que ce détail de costume était particulier aux sultans mamelouks. Ne serait-on pas autorisé à en conclure que l'émail de Brunswick représente un sultan du Caire? On pourrait même être tenté de supposer qu'il montre lui aussi (mais avec une autre coiffure) l'un des princes que nous avons cités; car les traits donnés au personnage par l'émailleur n'y contrediraient pas.

Sans préciser à ce point, on peut croire qu'il s'agit d'un prince mamelouk; et il n'y a pas lieu d'être très surpris en constatant qu'un émailleur limousin du XVIe siècle a représenté un souverain musulman. Car on sait maintenant qu'à partir de la fin du XVe siècle il y eut un échange fréquent de portraits entre les états musulmans et ceux de l'Occident chrétien. Gentile Bellini fut appelé à Constantinople en 1479 par Mahomet II, et ses œuvres eurent un tel succès auprès des Turcs que les artistes orientaux les co-

1. Jean Guiffrey, *La collection de Mme Louis Stern; les Arts*, novembre 1911; fig. p. 16. — La figure du sultan, d'après le tableau du Louvre, a été reproduite par M. Martin, *New originals and oriental copies* (voy. plus loin).

pièrent. On en a la preuve pour une miniature qui représente un peintre ottoman exécutant un portrait d'homme, aujourd'hui dans la collection de Mme Gardner à Boston : M. Martin en a découvert une copie signée par Behzad, le grand miniaturiste persan du XVIe siècle (collection de M. Jacques Doucet). D'autre part on voit que, depuis l'Inde jusqu'à la Turquie, les artistes musulmans reproduisirent souvent, à partir du XVe siècle, les traits de leurs contemporains illustres[1].

Les amateurs occidentaux qui constituèrent au XVIe siècle les premières grandes collections iconographiques purent ainsi (souvent par l'intermédiaire des Vénitiens) recueillir ou faire copier des portraits de personnages orientaux. Nous venons d'en avoir la preuve pour Paul Jove, et d'autres exemples pourraient être ajoutés au sien : ainsi Thevet a raconté qu'il possédait plusieurs portraits d'orientaux, dont celui de « Melech Salai », souverain de Damas détrôné par Saladin : « I'ay apporté son pourtraict de la ville de Damas, qui me fust donné par un Euesque Arménien auec d'autres[2]. »

On comprend donc maintenant comment un émailleur limousin du XVIe siècle a pu reproduire, —

1. F. R. Martin, *A portrait of Gentile Bellini found in Constantinople; Burlington Magazine*, vol. IX, 1906. — F. Sarre, *Eine Miniatur Gentile Bellinis, gemalt 1479-1480 in Konstantinopel; Jahrbuch der kgl. Kunstsammlungen;* Berlin, 1906. — F. Sarre, *The miniature by Gentile Bellini; Burlington Magazine*, vol. XV, 1909. — F. R. Martin, *Two portraits by Behzad, the greatest painter of Persia; Burlington Magazine*, vol. XV, 1909. — F. R. Martin, *New originals and oriental copies of Gentile Bellini found in the east; Burlington Magazine*, vol. XVI, 1910.

2. Thevet, *Pourtraits et vies des hommes illustres;* Paris, 1584, in-fol.; fol. 627 [628] v°.

d'après un modèle oriental qu'il serait intéressant de retrouver, — les traits d'un sultan du Caire. Mais il convient de noter que cette plaque, presque unique, est l'une des plus anciennes œuvres d'art françaises retraçant un sujet de ce genre; car elle est bien antérieure aux recueils de Thevet (1584), de Du Verdier (1573) ou de Roville (1553) qui ont vulgarisé les portraits d'orientaux. On peut en effet, d'après sa technique et son style, déterminer assez exactement l'époque où elle a vu le jour.

Son revers est recouvert d'une couche opaque d'émail grisâtre, lavé de vert; et ce détail seul suffirait à prouver qu'elle date du premier tiers du XVIe siècle, car, à partir de 1530 environ, les artisans limousins ont employé comme contre-émail un « fondant » incolore et translucide, au travers duquel on aperçoit la plaque de cuivre.

Et le style de l'œuvre confirme les indications fournies par sa technique. On pourrait en effet la rapprocher de diverses plaques, représentant chacune un prophète ou un apôtre debout, qui ont servi de volets à des triptyques, suivant une disposition fréquente à Limoges. Parmi les plus anciennes, de l'époque de Nardon Pénicaud, on devrait mentionner celles des Musées du Louvre, d'Orléans et de Bruxelles; et parmi les plus récentes, contemporaines de Jean Ier Pénicaud, celles de la collection de Mme la comtesse de Valencia et du Musée Wallace. D'un style plus archaïque que ces dernières, la plaque de Brunswick semblerait intermédiaire entre l'art de Jean Ier, plus souple et plus élégant, et celui des contemporains de Nardon. Une étude d'ensemble sur les productions de ces ateliers du premier quart du siècle,

importants mais très mal connus, permettra seule de lui attribuer sa place exacte parmi les œuvres de cette époque.

En attendant de publier ce travail, — compliqué et assez considérable, — nous avons voulu aujourd'hui insister sur l'intérêt iconographique que présente la belle plaque du Musée de Brunswick, curieux essai d'orientalisme dans l'art limousin, et indiquer quelle date il convient de lui assigner.

NOTE

SUR

TROIS RETABLES

FRANCO-FLAMANDS

DE LA FLAMENGRIE (AISNE)

Par M. Camille-Georges Picavet.

L'église actuelle de la Flamengrie, petit village du département de l'Aisne, à la frontière du Nord, contient comme seule curiosité archéologique un retable consacré à la vie de la Vierge. L'église de Roubaix, hameau de la Flamengrie, en renferme deux autres moins bien conservés, et qui au premier abord apparaissent comme plus anciens. Un quatrième retable se trouvait autrefois à la Flamengrie, qui, vers 1840, a été acquis par l'État sur la proposition de Vitet, inspecteur des monuments historiques, et relégué dans la salle du Trésor à Saint-Germain-l'Auxerrois. On y voit sculptées des scènes de la vie de la Vierge : il est pourvu de deux volets peints d'une valeur fort médiocre[1]. Nous nous proposons seulement de décrire et d'interpréter les trois retables de la Flamengrie et aussi de continuer les recherches

1. Cf. *Inventaire des richesses d'art de la France.*

entreprises par les érudits locaux sur leur date et leur provenance[1].

* * *

Quelques indications générales sont d'abord nécessaires. Les retables franco-belges de la région du nord ont surtout été étudiés par Rousseau et par Destrée[2]. Deux grandes écoles semblent s'être développées au xve et au xvie siècle, celle de Bruxelles et celle d'Anvers, dont les produits ont été répandus jusque dans le nord de l'Europe. On en a trouvé à Tongres et à Lübeck aussi bien que dans les églises de Suède. En France également, le rayonnement de la sculpture flamande a été considérable. M. Vitry[3] a signalé un certain nombre de retables d'origine flamande, en bois sculpté, dans le centre de la France. D'autres ont été trouvés dans les départements picards, dans l'Oise, dans la Somme[4]. La difficulté souvent insoluble est de savoir si l'on se trouve en présence d'originaux ou de copies locales de retables flamands. Dans l'ensemble, on peut accepter ce que dit Dubois,

1. Cf. dans la *Thiérache* (*Bulletin de la Société archéologique de Vervins*), année 1877, notes de Rigot sur *Le retable de la Flamengrie* (p. 71) et de Mennesson sur *Les retables de la Flamengrie et de Roubaix*. Cf. aussi une série d'articles descriptifs de Gravet dans *la Frontière* (journal local) d'août 1904.

2. H. Rousseau, *Note pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique. Les retables* (*Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, t. XXIX à XXXIV. Bruxelles, 1890-1895); Destrée (*Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1891, et *Annales de la Société archéologique de Bruxelles*, 1894-1896.

3. Vitry, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*. Paris, 1901.

4. Cf. Dubois, *Note sur les retables flamands des XVe et XVIe siècles de l'Oise et de la Somme* (extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique de Clermont*, 1906).

après Courajod[1] : « Il est vraisemblable qu'il s'est passé pour les retables ce qui a eu lieu pour les petits monuments votifs ou funéraires... D'abord en pierre bleue, achetée à Tournai[2], ils ont été assez vite copiés en pierre du pays par des imagiers locaux. » Mais pour des retables d'une région qui a appartenu à la domination bourguignonne, puis autrichienne au XVe et au XVIe siècle, la question ne se pose pas de la même manière. Il est certain qu'en dehors de Tournai, de Bruxelles, il y a eu des centres locaux de fabrication, que des œuvres d'art ont été exécutées non seulement par des laïques, mais encore dans les monastères. A mesure que l'on se rapproche du XVIe siècle, les retables de bois sculptés et polychromés semblent être les plus nombreux. Il y a eu au XVe et au XVIe siècle une industrie des retables qui a produit souvent des œuvres médiocres et des copies maladroites. Le jour où l'on établira un *Corpus* des retables franco-flamands, il faudra tenir compte de ces différences d'exécution.

Quant aux questions d'origine et de facture, elles sont plus délicates encore. *Théoriquement*, les retables d'Anvers ont un poinçon spécial : l'empreinte d'une main ou d'un castel. M. Destrée[3] a relevé sur certains retables bruxellois la présence d'un maillet avec d'autres poinçons qui constituaient, conjecture-t-il, la signature du maître. Des lettres de l'alphabet sont probablement des marques supplémentaires indiquant les années. La difficulté sera de trouver ces marques ; il faudrait pouvoir manier toutes les pièces

1. Cf. également J. de Bosschère, *La sculpture anversoise aux XVe et XVIe siècles*. Bruxelles, 1909.
2. La pierre d'Avesnes a aussi servi pour cet usage.
3. *Société des Antiquaires de France*, vol. LII.

souvent mobiles, mais souvent aussi fixées, d'un retable. Il est de plus certain que de nombreux maîtres furent « dispensés de ces vérifications coûteuses, par exemple lorsqu'ils travaillaient pour quelque prince ou prélat sûrs de leur savoir ». La meilleure méthode pour distinguer les retables bruxellois des retables d'Anvers, c'est encore l'étude directe des œuvres et de leurs caractéristiques[1]. « Les retables bruxellois se distinguent par des figurines d'attitudes souples et naturelles, d'une facture sobre et de bon style... Les œuvres anversoises ont souvent un aspect théâtral, des figures raides aux gestes cassés; leur architecture est moins riche et moins soignée[2]. » A l'exécution de ces retables, plusieurs artistes collaboraient. A l'origine, un contrat était souvent établi. On y trouve indiqués la matière exigée, le délai d'exécution, les sujets de sculpture, le prix total du travail, etc.[3]. Il est difficile d'assigner à chaque ouvrier d'art le rôle exact qu'il remplissait au XVe siècle. L'ébéniste, le huchier, le tailleur d'images, l'enlumineur de statues sont indispensables pour l'achèvement du travail. Mais il arrivera que très souvent l'imagier aura la prédominance et que seul il mettra sa signature sur l'œuvre achevée.

1. *Guide illustré des visiteurs des Musées du Cinquantenaire* (section d'art monumental). Bruxelles.

2. Une autre caractéristique non moins importante est indiquée par Dubois (*art. cité*) : « Ce sera la proportion d'italianisme qui, pour les retables du plein XVIe siècle, les plus nombreux sans doute, constituera le meilleur élément de chronologie. »

3. Cf. Van Even, *Maître Jean Borman* (*Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*. Bruxelles, 1884, 23e année).

***

Les trois retables que nous nous proposons de décrire sont en bois sculpté et polychromé; certaines parties ont été détériorées; les pièces, mobiles pour la plupart, ont été groupées arbitrairement. La première description qui en fut faite est l'œuvre d'un peintre régional, Rigot; elle date de 1862; elle vaut surtout par les renseignements qu'elle nous donne sur certains détails aujourd'hui invisibles, le travail de destruction s'étant prolongé jusqu'à notre époque. Des renseignements recueillis sur place, il ne convient de retenir qu'une seule indication, la persistance d'une tradition du pays, d'après laquelle « les retables de la Flamengrie auraient été cédés à cette paroisse dans les premières années du règne de Louis XVI par les religieux de l'abbaye de Liessies, près d'Avesnes, à des conditions fort douces ». Il ne reste plus d'archives de la Flamengrie antérieures à la Révolution. Toute vérification documentaire est donc impossible. Nous verrons plus bas d'ailleurs ce qu'il faut penser de cette origine. Notons de suite qu'il existe au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles, provenant authentiquement de l'abbaye de Liessies, un retable en chêne sculpté, daté de 1530, et figurant l'histoire de sainte Barbe et de saint Léger, et que l'église de Ramousies, village voisin de Liessies, conserve actuellement encore deux beaux retables, l'un consacré à la vie de saint Sulpice, l'autre à la Passion du Christ. Suivant d'autres traditions locales, des retables analogues se trouvaient autrefois dans des

villages voisins d'Avesnes, à Sains et à Saint-Hilaire. Sur aucun des trois retables qui nous occupent nous n'avons trouvé de poinçons, ni de signatures. Quant à des lettres indicatrices des années, peut-être existent-elles au dos non sculpté des divers groupes; il ne nous a point été possible de le constater. Le plus ancien des trois se trouve à l'église de Roubaix. Il est consacré à la légende de saint Crépin et de saint Crépinien. C'est par lui que nous commencerons notre description.

Ce retable a $2^{m}76$ de hauteur et $2^{m}20$ de largeur; les vantaux ont disparu, seules demeurent les ferrures. La décoration peinte est très simple : l'or et le bleu y dominent. Les dégradations subies sont considérables. L'ensemble appartient au style flamboyant : l'arc à accolade y apparaît dans les deux baies latérales. L'ornementation en est très fouillée, mais assez uniforme. Les fonds sont constitués de fenêtres gothiques indéfiniment allongées. Dans la baie centrale, il subsiste un dais avec une hucherie en zigzags, sous lequel il y avait peut-être une statue. Le retable est divisé en trois baies : la baie centrale est surélevée et comprend deux divisions, la division supérieure étant de beaucoup la plus considérable et étant séparée du compartiment inférieur par une base ajourée. Les deux baies latérales sont également divisées en parties inégales, mais les compartiments inférieurs, bien que plus petits, sont sectionnés verticalement et comprennent chacun deux sujets.

Ce retable est peut-être le plus beau des trois, le plus pathétique, et aussi le plus naïf dans l'exécution; c'est pourtant lui qui a le moins attiré l'attention des érudits locaux. Ils n'en ont point identifié les repré-

sentations qu'ils ont décrites sommairement, insistant surtout sur un *Triomphe de Mardochée*, visible à la partie inférieure centrale. Il n'est point douteux cependant que les deux martyrs, dont les supplices sont représentés dans les autres cases du retable, ne soient saint Crépin et saint Crépinien. Ils furent célèbres au moyen âge ces saints cordonniers, et un mystère bien connu a dramatisé leurs miraculeuses aventures[1]; leur légende concorde assez exactement avec les scènes représentées. A gauche, en bas, deux personnages, saint Crépin et saint Crépinien, comparaissent devant un troisième assis, sans doute le préfet Rictiovare; tous sont en costumes orientaux. La case jumelle montre le début de leurs souffrances : ils sont attachés nus à un arbre dans des attitudes contournées, un bourreau placé un peu en arrière les frappe. A la droite de la partie inférieure sont figurées également des tortures. Un patient également nu est écorché par deux tortionnaires; deux personnages, les mains jointes, sont plongés dans une cuve d'huile bouillante, sous laquelle brûle un feu vif. Les scènes de la partie supérieure sont plus grandes, plus détaillées, plus facilement identifiables; avec l'écorchement, elles constituent des épisodes caractéristiques de la légende de saint Crépin et saint Crépinien. Ce sont d'abord les deux martyrs nus, et vus de face, les mains attachées par derrière et en haut, en une position qui fait saillir légèrement leurs côtes, le tout étant d'une anatomie rudimentaire, mais non exagérée ni violente; à gauche, un bourreau a la main levée pour frapper avec une petite épée; à droite, un personnage à la

1. Cf. Petit de Julleville, *Les Mystères*, t. II, p. 498.

barbe tressée en pointe et qui regarde : c'est à n'en point douter Rictiovare, l'habitude des sculpteurs gothiques étant de désigner par ce signe les persécuteurs des chrétiens[1]. Au fond est figurée la tour d'un château.

Dans le compartiment central, la scène est plus compliquée. Du haut d'une tour, un personnage, aujourd'hui presque détruit, est précipité dans un ruisseau, pendant qu'à gauche un homme à longue barbe et au chapeau bizarre regarde l'exécution. Au centre, un seigneur au profil et à la barbe de Henri IV se penche presque agenouillé, tandis qu'un enfant semble montrer du doigt la tour. Enfin, le dernier compartiment à droite de la partie supérieure représente la mort de saint Crépin et de saint Crépinien. L'un gît la tête coupée, l'autre est à genoux les mains jointes (dans la posture du martyr dans le *Supplice de saint Cosme et saint Damien*, par Fra Angelico). Trois personnages, parmi lesquels sans doute les deux empereurs Maximien et Dioclétien, venus après la mort de Rictiovare, sont debout; deux d'entre eux ont de longues barbes, tous les trois font des gestes modérés, et l'on aperçoit derrière eux un quatrième assistant dont la tête a presque disparu. A droite, un homme habillé en paysan et vu de côté à une certaine distance se tient avec un long gourdin dans l'escalier d'une tour, à la partie supérieure de laquelle est sculptée une fenêtre grillée. Sur un arbre, élémentairement sculpté, qui occupe le coin droit de la scène, un enfant

1. Remarque de Destrée à propos d'un retable de Saint-Georges à Bruxelles (*art. cité* du *Bull. des Commissions royales d'art et d'arch.*, 1890, p. 425).

grimpé montre du doigt le martyr agenouillé. Il y a là une note réaliste et pittoresque, tracée à la manière des primitifs, et qui ôte à ce supplice tout son caractère tragique, pour n'en plus faire qu'un spectacle curieux.

Reste la partie centrale inférieure, dans laquelle les érudits locaux ont tous reconnu le *Triomphe de Mardochée*, et qui représente trois cavaliers barbus, dont deux au premier plan, celui du centre étant conduit par un jeune page qui tient la bride de sa monture. L'identification est vraisemblable; mais que vient faire le *Triomphe de Mardochée* dans la légende de saint Crépin et de saint Crépinien, à moins qu'il ne s'agisse plutôt de l'arrivée des deux empereurs Maximilien et Dioclétien? Il est bien évident en effet que c'est la légende de ces deux martyrs que représente notre retable. Il suffit de la comparer à une œuvre presque contemporaine qu'ont décrite surabondamment les archéologues belges, et dont nous avons pu étudier une reproduction, le retable d'Hérenthals[1], consacré lui aussi aux deux patrons des cordonniers. Ce retable signé est l'œuvre de Pascal ou Pasquier Borman, fils du célèbre Jean Borman. Nous y trouvons les martyrs dans la chaudière, la précipitation du haut d'une tour, la décapitation finale, ainsi qu'une scène de flagellation et qu'un écorchement. Un épisode y est adjoint, qui manque dans le retable de Roubaix, le supplice par les alènes (enfoncées dans les mains et les pieds). A la partie supérieure trône un Père Éternel entouré d'anges. La hucherie d'Hérenthals présente quelques analogies

1. Cf. Rousseau, *Bull. des Commissions royales d'art et d'arch.* Bruxelles, 1890, p. 451.

avec celle de notre retable, quelques différences aussi. Le tout est dramatique, violent, confus, ce qui n'est point le cas pour le retable de Roubaix, dont les personnages sont pittoresques, mais les figures calmes et peu expressives. Le retable de Roubaix n'est évidemment point l'œuvre de Pasquier Borman. Où et pour qui fut-il exécuté? Nous ne savons. Il semble appartenir à l'école de Bruxelles. Le seul indice utile est, au compartiment inférieur, un écusson chargé de bandes de gueules et d'or alternées. Ce sont là les armes d'Avesnes, siège d'une seigneurie voisine de l'abbaye de Liessies et en rapports fréquents avec elle pendant tout le moyen âge[1]. Tout au plus peut-on supposer, si l'on place le retable d'Hérenthals à la fin du xve ou au commencement du xvie siècle, que le retable de Roubaix lui est légèrement antérieur. Il est purement gothique : aucune trace d'italianisme n'y apparaît. De la hucherie, il n'y a guère d'indications à tirer : « Les éléments de hucherie, remarque très justement Dubois (dais, colonnettes de séparation, bordures), ont dû évoluer très lentement, rester à l'état de poncifs constants du milieu du xve siècle au milieu du xvie siècle. » Quant aux costumes des personnages, la plupart sont peu significatifs : ils ne sont le plus souvent que des accoutrements de théâtre, ainsi que l'a montré d'une manière générale M. Mâle; dans le cas présent, rien n'est plus vraisemblable, puisque la légende de saint Crépin et de saint Crépinien a fait l'objet d'un mystère.

1. Cf. Peter, *L'abbaye de Liessies en Hainaut*. Lille, 1912. Il y avait en 1533 à Avesnes, et peut-être à l'église Saint-Nicolas, une chapelle de Saint-Crépin, à laquelle Louise d'Albret fit donation en mourant.

*
* *

Moins difficile à identifier, le retable placé dans la partie droite de l'église de Roubaix sur un autel consacré à saint Martin a été copieusement décrit par les érudits locaux. Tel qu'il se présente à nous actuellement, il semble avoir subi depuis 1862 des modifications peu heureuses dans le groupement des pièces. Sa hauteur est de 2^m76, sa largeur de 2^m20. Les volets peints ont disparu. Le retable est divisé seulement en trois grandes baies, celle du milieu dominant les deux autres. « Une moulure à gorge profonde suit le contour de chaque baie, et dans cette gorge sont insérés vingt-quatre groupes de figurines finement ciselées » (Rigot). Malheureusement, ces figurines sont en mauvais état de conservation, et il est impossible de les interpréter[1]. Les trois compartiments reposent sur des bases sculptées, ornées d'entrelacs de feuilles de chênes et de chardons, et portant des écussons avec des armoiries aujourd'hui effacées. La partie supérieure a été mutilée : elle comprend « quatre pilastres à clochetons, portant des figures à phylactères. Sur les angles s'appliquent en contrefort deux pilastres accouplés, d'où naissent les arcs en contre-courbe qui se profilent à la partie supérieure ». Le tout est fleuronné; mais le fleuron terminal a disparu. Les petits arcs-boutants, qui se groupaient vers les pilastres, ont été tronqués. La hucherie se compose de baldaquins, de cloisons à fenestrage et de festons

1. On reconnaîtra cependant un évêque en prière, auprès duquel est un chien, un moine et deux autres personnages, une apparition de Jésus-Christ, etc.

de feuillage. L'ensemble de la décoration appartient au gothique flamboyant, mais à un flamboyant plus contourné, plus touffu, partant plus récent que celui du précédent retable.

Les trois scènes principales sont au centre, *la Glorification de la Vierge;* à droite, *le Mariage de la Vierge;* à gauche, *la Crèche*. Dans le *Mariage de la Vierge*, Joseph et Marie sont debout, et le grand prêtre, qui se tient sur les marches du sanctuaire, les unit. En arrière, trois personnages s'encadrent dans un portique mi-ogival, mi-renaissance. Joseph, qui porte une chevelure et une barbe abondantes, est vêtu d'un petit manteau et d'une tunique flottante. Marie, à côté de laquelle figure une suivante, maintient d'une main sa robe à queue : elle porte au cou un large collier et à la taille une chaîne aux mailles ouvragées. Tel est le deuxième plan; mais, au premier, se trouvaient plusieurs personnages dont les places ont été interverties depuis la description qui en fut faite en 1862[1]. Voici quel était l'état dans lequel les trouva leur premier historien. D'abord une jeune femme agenouillée, la tête nue et les cheveux flottants (la donatrice peut-être); elle a le front haut et bombé des vierges de Memling; elle est vue de côté et elle contemple une jeune musicienne qui, assise à terre « sur un carrelage mi-partie jaune et rouge avec un chiffre sommé d'une couronne ducale », effleure les cordes d'un luth. Penchée vers la musicienne, une autre jeune femme, avec un vêtement à grands plis et

1. Quelle était la véritable disposition? Il est assez difficile de le savoir. Actuellement, les deux donateurs (?) sont groupés dans le panneau de gauche et les deux musiciens dans le panneau de droite; l'interprétation demeure tout aussi difficile; toutes ces pièces sont mobiles et interchangeables.

une coiffe serrée, dépose un collier de perles. Derrière la donatrice est représenté un mendiant avec un chapeau de pèlerin, et qui semble, de sa main gauche brisée, indiquer la donatrice à la Vierge[1]. Le tout est d'un réalisme pittoresque et gracieux, sans attitudes excessives, sans déformations pathétiques : nous sommes évidemment loin de l'école anversoise et de toute influence germanique.

Dans la baie de gauche est figurée une *Crèche*. Au fond, un toit de roseaux, percé de lucarnes, repose sur un balustre fuselé. Le bœuf et l'âne sont encore visibles : au centre, la Vierge seule sans l'enfant, qui peut-être était à terre sur de la paille en une pièce disparue; elle porte une coiffure compliquée. A côté d'elle Joseph, la tête inclinée, et près de lui deux bergers. Au premier plan, un homme à genoux (le donateur ?) en manteau d'apparat, devant une adolescente assise et qui joue de la harpe. A droite et à gauche, beaucoup plus grands, deux personnages curieux, l'un un pèlerin, qui tient un chapeau à la main, et l'autre qui semble un mendiant. En somme, un ensemble qui paraît symétrique au premier. Des détails amusants et familiers : un souci évident du fini des costumes, une science non douteuse des plis et des étoffes. De la joliesse et de la grâce ! Bien peu d'expression dans les physionomies.

Reste la partie centrale, *la Glorification de la Vierge*[2]. En avant du groupe principal figurent deux vieillards avec des phylactères ; à droite, David avec

1. Dans l'état actuel, la Vierge est dans la baie de gauche (Crèche), la musicienne, la femme au collier de perles et le mendiant dans la baie de droite.

2. La baie centrale n'a guère subi de modifications depuis 1902.

un sceptre dans la main droite, une harpe presque entièrement cachée sous les plis de son manteau, et un chapeau étrange qui fait saillie sur son front; à gauche, sans doute Salomon, drapé dans un vêtement long et flottant, la tête couverte d'un capuchon; à leurs pieds, deux jeunes filles assises à terre; l'une tient sur ses genoux un livre ouvert; l'autre a près d'elle un panier et une cordelière : la première porte une coiffure soi-disant orientale, la deuxième a la tête couverte d'un turban. En arrière, un groupe assis comprend l'enfant nu, avec la Vierge glorieuse, et sainte Anne encapuchonnée qui lui tend un fruit. Sur le dossier du trône sont accoudés les membres de la Sainte-Famille, Joseph, Joachim, Zacharie, Élisabeth. Au-dessus s'élève l'arbre de Jessé, si souvent représenté dans les vitraux ou les sculptures des cathédrales, avec les ancêtres du Christ; à côté des prophètes, dont quelques-uns sont reconnaissables, figurent deux sibylles[1]. A la partie supérieure est représentée la Vierge et son fils, au-dessous, deux prophètes, probablement Ezéchiel et David.

Tels sont les sujets traités; l'œuvre, dans son ensemble, est intéressante; elle correspond à la fin du gothique sans qu'aucun italianisme y apparaisse, semble-t-il. La composition est touffue, les attitudes légèrement maniérées; l'attention du sculpteur se détourne de l'expression des figures pour s'attarder aux costumes, qu'il serait possible de décrire minutieusement. Un pittoresque amusant et parfois inutile vient s'ajouter à la représentation des scènes religieuses. Resterait à chercher la date de ce retable

1. Cf. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, p. 269, sur les sibylles au xv[e] siècle.

et ses origines. Il y avait à la base du monument un écusson central, — aujourd'hui effacé, — et deux autres écussons, dont presque rien ne subsiste. Suivant M. Rigot, les deux derniers figuraient les armes d'Avesnes. M. Mennesson prétend que l'écusson central « portait au 1 et au 4 tranché de gueules et de sable, au 2 et au 3 chargé d'une tête de crosse abbatiale, timbrée d'une couronne de duc ou de marquis ». Il voit dans la crosse abbatiale l'indication d'origine, qui serait l'abbaye de Liessies. La preuve est faible; d'autre part, les comptes de l'abbaye sont muets sur toute commande de retable à la fin du xve et au début du xvie siècle. Il est vrai que ces comptes sont incomplets. L'abbaye avait beaucoup souffert; elle avait été ravagée en 1475 par les Français. Fut-ce l'abbé Gilles Gippus[1] qui fit exécuter ce retable, ou son jeune successeur, d'abord coadjuteur, le très noble Louis de Blois? Ce dernier n'eut la direction de l'abbaye qu'à partir de 1530, et notre retable, exempt de toute influence italienne, fut peut-être exécuté plus tôt. Une autre hypothèse a été formulée par M. Rigot. Il affirme que les deux écussons latéraux portaient : bandé d'or et de gueules de six pièces alternées, armes de la ville d'Avesnes. Les Croy étaient, d'autre part, seigneurs d'Avesnes, depuis qu'en 1497 Charles de Croy avait épousé Louise d'Albret, « dame d'Avesnes, du Nouvion, Landrecies et autres seigneuries »[2]. Charles de Croy était prince de Chimay et chevalier de la Toison d'or. Peter note ses excellentes relations

1. Cf. Peter, *op. cit.* — M. l'abbé Peter, par nous consulté, a bien voulu nous répondre qu'il n'avait trouvé aucune mention de retable dans les archives.

2. Cf. Michaux, *Chronologie historique des seigneurs de la terre et pairie d'Avesnes.*

avec l'abbé Gippus. Il mourut en 1527. Rigot suppose encore que Louise d'Albret, très dévotieuse, eût fait cadeau de ce retable à l'église Saint-Nicolas d'Avesnes (où il pense que se trouveraient les volets complémentaires), que l'on était à cette date en train de construire. Louise d'Albret mourut en 1535 et fut enterrée à Avesnes. L'hypothèse de Rigot est ingénieuse, mais elle n'est pas définitive. On pourrait tout aussi bien supposer que le retable de Roubaix fut un cadeau de la famille de Croy aux moines de Liessies. En tout cas, il semble bien se placer dans le premier tiers du XVIe siècle, moins archaïque que le précédent, et appartient à l'école bruxelloise. Affirmer davantage en l'absence de toute documentation précise serait téméraire.

***

Le troisième retable est le plus important, le mieux conservé et le plus récent. Il se trouve actuellement à l'église paroissiale de la Flamengrie. Comme les autres, il est veuf de ses vantaux; il est en bois sculpté, peint et doré, avec une polychromie très apparente, que le temps a partiellement respectée. Il est divisé en trois baies de plein cintre, avec des arcades en accolade qui les surmontent. Dans l'ensemble de la décoration, il y a un étrange mélange de survivances gothiques et d'italianisme. La partie supérieure en effet est dominée par des personnages chimériques qui appartiennent au style de la Renaissance. C'est ainsi qu'à l'extrémité de l'un des arcs en accolade se tiennent deux aegipans couronnés. Quatre balustres accompagnent les baies et montent jusqu'à la naissance des pleins cintres. De gauche à droite, leurs piédouches portent comme décorations l'aigle

impérial d'Autriche à deux têtes, puis un satyre, un satyre encore, et enfin un pélican entouré de ses petits et s'arrachant les entrailles[1]. « Les fuseaux, tournés et enveloppés à leur base d'un calice de longues feuilles, supportent des chapiteaux sculptés; au tiers de leur hauteur sont représentées des rondes d'enfants nus, dansant sur une moulure saillante » (Mennesson). Rien de plus gracieux et de plus fantaisiste; nous sommes loin des terribles scènes de martyres du retable de Roubaix!

La hucherie est fort simplifiée : elle se compose de doubles frontons triangulaires s'opposant en retrait ou en avant. Plus de fenestrage gothique dans les fonds, ni de dais au-dessus des personnages. Chaque baie contient trois scènes superposées. Quelques-uns des sujets sont empruntés à la vie de la Vierge; d'autres demeurent des énigmes. L'ordre semble être de bas en haut et de gauche à droite. La baie de gauche contient, à n'en point douter, *l'Adoration des bergers*, *la Circoncision*, *l'Adoration des mages*. La première de ces représentations est fort détériorée : elle semble traitée familièrement : l'enfant Jésus est à terre; dans le fond, des moutons; sur le devant, des bergers debout ou à genoux; une femme descend les marches d'un escalier. Même souci du détail dans *la Circoncision*, où figurent l'Enfant, la Vierge et le Grand Prêtre, et aussi une femme qui porte un panier. A droite, un escalier à vis par lequel s'avance un homme. Au fond, une colonnade. Dans *l'Adoration des mages*, un roi est agenouillé, deux

1. Représentation fréquente même dans les retables de la Renaissance; on la trouve par exemple dans le retable de Braine-le-Comte (1553), décrit par Rousseau (*art. cité*, 1891).

autres debout. La Vierge assise tient l'Enfant dans ses bras.

Le compartiment central, divisé lui aussi en trois parties et légèrement surélevé, représente en bas *la Mort de la Vierge;* au centre, *les Funérailles*, et à la partie supérieure, peut-être une *Assomption*, dont il ne reste rien, ou un *Calvaire*. Ces scènes sont fort curieuses. *La Mort de la Vierge* ne ressemble pas tout à fait par sa disposition iconographique à celles innombrables qu'a créées le moyen âge. En arrière du lit se tiennent les apôtres en des attitudes très variées; debout, à genoux, l'un d'eux assis avec un livre; un autre près de la Vierge, saint Pierre sans doute, tient un cierge et couvre son visage de sa main. Mais devant la Vierge et désigné du doigt par une femme, sur la jupe de laquelle sont peintes des fleurs de lis, est agenouillé un homme barbu qui a déposé près de lui une couronne impériale. A la partie supérieure, le cercueil de la Vierge est porté par des apôtres, dont l'un au moins semble contrefait. Sur le devant, divers personnages, dont un moine. Les visages de ces figurants ont une extraordinaire individualité; peut-être quelques-uns sont-ils des portraits.

Reste le compartiment de droite : il est beaucoup plus difficile à interpréter. Dans la case inférieure sont représentées deux personnes à genoux, vraisemblablement les donateurs[1], dans un décor de por-

1. Dans une *Mort de la Vierge* qui se trouve à Klosterneuburg (S. Reinach, *Répertoire de peintures du moyen âge et de la Renaissance*, t. II, p. 510) est représenté, agenouillé aux pieds de la Vierge, le donateur Mosmüller, présenté par saint Léopold; à ses pieds, un ange porte ses armoiries. Ce tableau paraît une imitation d'Albert Dürer.

tiques italiens, placés comme des portants de théâtre : dans le fond apparaissent cinq jeunes femmes. « Le donataire est vêtu d'une armure complète, recouverte d'une cotte d'armes, rayée de larges bandes transversales alternativement rouges et blanches, il a l'éperon de chevalier au talon et le collier de la Toison d'or au cou ; son casque à grillage fermé est posé de profil près de lui. La donatrice porte une couronne emperlée, et le riche manteau qui l'enveloppe est rayé de rouge et de blanc comme la cotte d'armes du chevalier. » Ajoutons de suite que « cette disposition de bandes et de couleurs est la reproduction des armes de la famille des Croy »[1] et que le personnage agenouillé a une figure énergique, le front barré de trois rides facilement visibles, qu'il porte une barbe en collier. La physionomie de la donatrice est au contraire insignifiante. En ce même compartiment sont figurés deux épisodes curieux : à droite, un homme à genoux devant un oratoire ; à gauche, trois minuscules joueurs de flûte. Il ne faut point y chercher un ensemble, là encore des modifications ont dû se produire au cours des siècles et de regrettables déplacements des figurines.

Au-dessus des donateurs, dans un fond d'architecture italienne, avec de curieux effets de perspective, est représentée une lutte à l'antique entre deux personnages dont l'un touche terre ; à gauche, un homme et une femme regardent curieusement. Enfin, à la partie supérieure sont sculptés des guerriers, également antiques, dont l'un est tombé ; à droite, deux

1. Gravet, plus précis que Mennesson, remarque avec raison que les armoiries sont très visibles sur la partie inférieure de la cotte d'armes.

hommes s'avancent. Au dernier plan, des tentes, une forteresse et deux canons. Tel qu'il existe actuellement, ce fragment du retable est déconcertant.

L'ensemble est très séduisant d'aspect; l'influence italienne est prédominante, non seulement dans la décoration, mais encore dans la composition des scènes. Notons surtout la complication des édifices, le sens très savant de la perspective et des plans superposés, la simplification des costumes, qui sont, — sauf pour les donateurs et les guerriers, — des draperies aux plis non contournés, et aussi la multiplicité des épisodes et des personnages inutiles. On songe à ces fresques de Ghirlandajo, où réapparaît dans la représentation des scènes religieuses toute la vie florentine de l'époque avec ses mille petits détails charmants et ses études d'intérieur, ses meubles si soigneusement reproduits, ses fonds de palais, ses escaliers. L'esprit même de l'œuvre est italien. Nous sommes évidemment en plein XVIe siècle. Ce qui reste du gothique, c'est le cadre, et encore profondément modifié. Sous le couvert de l'italianisme, les souvenirs antiques apparaissent.

Il semble que la question de provenance, sinon de date, se pose avec un peu moins d'obscurité pour le retable de la Flamengrie que pour les précédents. On a supposé, d'après les armoiries, que le donataire était Philippe II, sire de Croy, premier duc d'Arschot, marquis de Renty, chevalier de la Toison d'or, devenu seigneur d'Avesnes pour avoir épousé sa cousine Anne de Croy, fille de Charles de Croy et de Louise d'Albret. Quant au personnage à genoux devant la Vierge, il ne serait autre que Charles-Quint[1]. « Comme

1. C'est avec une barbe en collier qu'est représenté Charles-Quint dans la plupart de ses portraits.

le panneau central du retable représente des scènes de mort et de funérailles, on en peut conclure qu'il a été commandé et offert par Anne de Croy en un ex-voto pour le repos de l'âme de ses père et mère » (Mennesson). Or, Charles-Quint était le filleul de Charles de Croy : « Il est tout naturel de voir le filleul invoquer dévotement la puissante intercession de la Vierge en faveur de son parrain. » Anne de Croy étant morte en 1539, le retable ne serait point postérieur à cette date. Ces hypothèses sont spécieuses, mais ne peuvent être acceptées que sous toutes réserves; le choix de scènes de la vie et de la mort de la Vierge n'a rien de significatif. Resterait à expliquer les luttes antiques et le siège figurés dans la partie droite. Ne s'agirait-il pas d'un siège d'Avesnes? Mais à quelle date? Il ne peut être question évidemment, comme l'a montré Gravet, de la prise d'Avesnes, par Louis XI, en 1475. En 1543, Avesnes faillit être assiégée par le duc d'Aumale, lieutenant de François Ier, qui se retira sans insister. Il faudrait donc rejeter la date limite de 1539 et choisir un chiffre entre 1543 et 1549, année de la mort de Philippe II de Croy. Mais Philippe II était remarié et veuf de nouveau en 1541. Il paraît en tout cas difficile de dépasser 1550. Il semble qu'après 1550, l'italianisme du retable eût été plus accusé encore.

***

En somme, l'intérêt de ces trois retables, qui, sans être des œuvres extraordinairement originales, sont cependant plus et mieux que des productions industrielles, est de nous montrer l'évolution du style sculptural de la fin du xve siècle à la dernière moitié du xvie siècle. Tous les trois paraissent historique-

ment se rattacher à la famille de Croy plus qu'à l'abbaye de Liessies. Peut-être furent-ils l'œuvre d'artistes locaux, de Liessies[1], d'Avesnes ou de Valenciennes, que nous ignorons. Leur apparentement avec les œuvres flamandes et surtout bruxelloises de la même époque est évident. L'infiltration de l'italianisme transforme les traditions gothiques; en même temps que l'habileté matérielle augmente, le sentiment religieux s'affaiblit et l'expression diminue.

1. Les moines de l'abbaye d'Anchin ont travaillé parfois au moyen âge pour l'abbaye de Liessies.

NOTE

SUR LES

LIVRES A GRAVURES

ET LA

DÉCORATION DE LA RENAISSANCE

EN NORMANDIE

Par M. René SCHNEIDER.

C'est à Caen surtout que nous prendrons nos exemples. La ville des maîtres maçons Hector Sohier et Leprestre a fleuri ses monuments entre 1515 et 1550 d'une décoration très riche, qui contraste avec l'austérité de ses églises romanes. Cependant, certains caractères communs dans la technique de la sculpture saisissent parmi les multiples différences de motifs, de travail et de style. Comme aux fameux chapiteaux de l'abside de Notre-Dame de la Trinité, édifiée par la reine Mathilde et dédiée en 1066, le relief aux chapelles et au chevet de Saint-Pierre, au chevet de Notre-Dame de Froiderue, à certaines parois de l'hôtel d'Escoville, bien que délicatement modelé et arrondi, est très bas : il court à la surface de la pierre tendre comme une broderie légère. Aux chapiteaux de la Trinité, cigognes et dragons affrontés ressemblent de loin à des motifs de tapis orientaux; au chevet de Saint-Pierre, rinceaux et arabesques ressemblent à de

la graphie à peine ombrée. C'est que là le modèle a été un tissu, comme semblent le confirmer les chroniques, et qu'ici le modèle a été le plus souvent un dessin ou une gravure. L'influence depuis la fin du xve siècle des estampes ou des livres illustrés n'est plus à prouver après les travaux de Courajod, du duc de Rivoli et surtout d'Émile Mâle. Mais il n'est pas sans intérêt de remarquer que dans cette capitale normande, dotée d'une Université, renommée pour sa culture, humaniste et volontiers italianisante, l'illustration française ou étrangère a pu servir de guide à la pensée et à la main de l'artiste.

Les décorateurs de Saint-Pierre ont fait des emprunts aux bordures des livres d'Heures avec un délicat sentiment d'opportunité. Sur les pilastres du rétable de la chapelle des morts, dans le déambulatoire, des tibias entrecroisés, des cercueils entr'ouverts, des fémurs, des outils de fossoyeurs, des vases funéraires composent des bandes très décoratives, où la fantaisie macabre, relevée de style, égale l'agrément des arabesques italiennes les plus profanes. Or, ce sont des réminiscences des encadrements de l'Office des Morts dans les livres d'Heures édités par Simon Vostre, Pigouchet, Thielmann Kerver et Geoffroy Tory[1]. Tout le cadre du rétable est un feuillet de livre transposé dans la pierre de Caen. C'est encore des Heures, très répandues dans la société riche caennaise à cette époque de prospérité, que viennent les singes, toujours très naturels, même dans le parti pris décoratif de l'ensemble. Comme dans les bordures des *Heures de Coutances* de 1498, imprimées à Paris par Thiel-

1. La remarque a déjà été faite par E. de Beaurepaire, *Caen illustré*, 1886, p. 174.

mann Kerver pour Robinet Macé, libraire à Caen, ou dans celles des *Heures* de Simon Vostre à l'usage de Rouen en 1508, il gambade dans les rinceaux au linteau de la porte d'une maison de la rue de Geôle et joue avec un dauphin : la combinaison des formes animales et des méandres est la même. Comme dans les *Heures*, il relève parfois d'une note grotesque les thèmes religieux, même les plus graves : à l'hôtel d'Escoville (1535-1541), il fait des mines de chaque côté d'un très beau bas-relief de l'*Apocalypse*.

Caen était une ville d'université déjà ancienne puisque celle-ci remontait au roi et conquérant anglais Henri VI (1431). Lorsque François Ier fit son entrée en 1532, ce fut, dit l'annaliste De Bourgueville, « en la ville et Université de Caen ». Elle avait ses libraires et imprimeurs, les Robinet et Robert Macé, les P. Regnault, les Angier, Cavalier, Le Bas, dont Léopold Delisle a étudié les dynasties et les œuvres[1], montrant ainsi quelle fut l'importance du livre dans la cité qui se donnait comme dévote à Pallas et avide de « source cabaline ». Rien d'étonnant que le livre se soit imposé à la renaissance plastique et que les marques des libraires aient attiré l'attention des artistes. A la clef de voûte d'une chapelle du collatéral nord de Saint-Pierre était sculpté un faucon piétinant un dauphin : c'était, transposée dans la pierre, la marque de l'imprimeur caennais Le Bas. Un médaillon du manoir des Gens d'Armes, de l'époque de François Ier, est encadré de joyaux carrés ou losangés, comme sertis dans la bordure : ils avaient déjà été gravés en encadrement autour de la marque de

1. *Catalogue des livres imprimés ou publiés à Caen avant le milieu du XVIe siècle*, 1904.

l'imprimeur Pierre Regnault, libraire de l'Université (1492-1518), à laquelle précisément les riches maîtres du logis, Jean et Louis de Nollent, furent immatriculés. La dynastie des Macé avait pour marque la sirène tenant l'ancre[1] : aussi était-elle sculptée sur l'appui d'une fenêtre à une maison de cette rue Froide où longtemps logèrent des imprimeurs.

Les pierres taillées en joyaux, c'est du décor italien : c'est le diamant à facettes que les décorateurs virtuoses de la péninsule, à Bologne, à Ferrare, ont enchâssé en longues rangées sur les façades des palais. Même origine pour la sirène à l'ancre et le dauphin, qui viennent de Venise indirectement par nos livres imprimés ou directement par les gravures d'outremonts. Ce sont celles-ci en effet qui, en pièces ou en illustrations, ont le plus fourni à nos sculpteurs avides de nouveautés. Vérité de lieu commun sans doute, mais que certains motifs de nos monuments normands permettent de renouveler par quelques exemples précis. Le *Songe de Polifile*, terminé par le moine dominicain Francesco Colonna, à Trévise, en 1467, publié à Venise par Alde Manuce en 1499 et traduit en France par Jean Martin en 1546, a exercé autant d'attrait sur les artistes par ses gravures sur bois que sur les imaginations par son texte. Ce dernier d'ailleurs entremêle au roman d'amour avec Polia, rêvé par Polifile, des descriptions de monuments et d'objets d'art où le moine théoricien d'architecture a fait passer avec une sorte de fougue lyrique son archéologie classico-romantique, très pittoresque en dépit des précisions géométriques et des mesures. Les gravures les réalisent avec un luxe de

1. Léopold Delisle, *op. cit.*, pl. III, V, VII-IX, XXI.

motifs décoratifs, où la manie du symbole égale la passion de l'antique. Puisque c'est à la Normandie que nous demandons des exemples, il faut rappeler le cas de Jean Goujon, qui peu à peu se dégage du mystère. Très probablement Normand d'origine et venu de Normandie, de Rouen, à Paris entre 1543 et 1544, c'est lui que les rapprochements ingénieux de M. Paul Dupuy[1] tendent à faire reconnaître comme l'auteur des gravures de la première traduction française par son ami Jean Martin. Il a certainement collaboré à la décoration de l'*Entrée solennelle de Henri II à Paris en 1549*, et le même historien, interprétant les registres du Bureau de la Ville de Paris, lui attribue avec beaucoup de vraisemblance une partie des onze gravures qui en illustrent la relation imprimée. Or, l'obélisque égyptien porté par un rhinocéros m'apparaît comme une réminiscence évidente de l'éléphant colossal en pierre noire inscrustée d'or et d'argent que Politile voit en songe. Il y en a d'autres dans les portes ou arcs de triomphe. Parmi les gravures de la relation de l'*Entrée de Henri II à Rouen en 1550*[2], exécutées par un maître inconnu parisien ou normand, le « Massis » du pont de Robec est à rapprocher de la caverne à trois baies qui ouvre l'accès du pont de pierre dans le *Songe*, et l'arc de triomphe a des affinités avec la « Belle-Porte » et l'entrée du tombeau de Mausole.

Dans la capitale de la Basse-Normandie, à Caen, plusieurs des réminiscences sont antérieures et prouvent la diffusion du curieux ouvrage avant la tra-

1. Communication à la Société des Antiquaires de France, 1er février 1912.

2. En original à la Bibliothèque d'art et d'archéologie, rue Spontini, à Paris.

duction de Jean Martin. Dès l'époque de François Ier, l'*Hypnerotomachia* et ses bois originaux ont été connus de la France humaniste, qui savait l'italien, et des artistes déjà italianisants qui y trouvaient un album de modèles à la mode. Des copies manuscrites durent courir, avec les dessins, dans les ateliers. Parmi les délicates broderies des chapelles et du chevet de Saint-Pierre, d'Hector Sohier (1518-1545), le dauphin, que nous avons déjà rencontré, ondule au milieu des rinceaux : or, c'est un des motifs fréquents du *Songe*, dont l'imprimeur même Alde Manuce en a pris sa marque célèbre. Les génies féminins ou masculins, vus de face, qui forment balustrade en se joignant par les bras étendus et par les jambes en volutes, c'est un modèle italien déjà ancien sans doute puisqu'on le trouve dès 1454-1459 dans la fresque de Saint-Christophe, de Mantegna, aux Eremitani de Padoue ; mais c'est le *Songe*, texte et gravure, qui a fait un poncif de ces « jeunes filles monstrueuses à la chevelure déliée, au front ceint d'objets précieux, et dont chacune, se fendant à l'endroit de sa partie sexuelle, écartait ses jambes charnues terminées en antique feuillage d'acanthe »[1]. Le motif se trouve aussi dans les gravures des missels imprimés à Venise à la fin du xve siècle et au début du xvie[2]. Les balustres même et candélabres allumés, qui ornent la chapelle de la sacristie, et dont la forêt donne au chevet sa physionomie caractéristique, unique, on les rencontre bien dans toute l'Italie du Nord, de la Certosa de Pavie à Brescia, que les conquérants du Milanais ont par-

1. Traduction de Claudius Popelin, t. I, p. 349.
2. Duc de Rivoli, *Les missels imprimés à Venise de 1481 à 1500*, p. xv.

courue, dans le *Triomphe de César* de Mantegna sur le dos des éléphants, et chez nous dans les bordures des livres d'Heures[1]; mais c'est le *Songe* qui paraît en avoir consacré la silhouette élégante, d'autant plus chère à nos architectes qu'elle s'accommodait à la forme traditionnelle, très aimée en Normandie, des pinacles flamboyants et de l'épi : bientôt les potiers du Pré d'Auge allaient la modeler dans la terre cuite vernissée pour les combles aux rampants rapides.

Mais c'est sur la décoration de l'architecture privée que l'influence du livre à gravures pouvait s'exercer le plus librement. Le choix de quelques motifs paraît même ici avoir quelque chose de si personnel dans l'intention qu'on ne saurait douter de l'initiative de certains bourgeois, ou du moins de leur collaboration avec le maître-maçon ou le sculpteur. Ce sont encore des rapprochements avec l'*Hypnerotomachia* qui se présentent à l'hôtel construit entre 1531 et 1534 par Étienne Duval, sieur de Mondrainville, ambitieux enrichi par le commerce avec le Levant et l'Amérique, époux d'une Malherbe, et qui rétablit à Caen, en l'honneur de la Vierge, le concours poétique du Palinod. Est-ce de son temps (il est mort en 1578) qu'a été gravée sur le soubassement de la tourelle qui fait ressaut au milieu de la façade l'inscription *Cælum non solum* ? Elle se trouve en tête de l'édition française du *Songe* par Beroalde en 1600 et comme épigraphe d'un sonetto italien, mais doit avoir été prise par Béroalde dans le manuscrit de Jacques Gohorry (1561), dont il n'a fait qu'adapter la langue et le style au goût de son temps. La tourelle elle-même est couronnée, au-des-

1. Cf. les *Heures à l'usage de Rouen* de Simon Vostre (1508), fol. 71, 79.

sus du dôme, d'un lanternon sur lequel se dressait une statuette d'adolescent nu appuyé sur un bouclier, aujourd'hui mutilée : c'est le motif des deux personnages nus et appuyés sur des boucliers, gravés dans le *Songe* sur des couvercles bombés de sarcophages[1]. Au casino de Duval, tout proche, des inscriptions en hébreu, grec et latin, recueillies par R. Bordeaux, rappellent l'usage fréquent des inscriptions trilingues dans le *Songe*.

Mais c'est l'hôtel d'Escoville qui permet les rapprochements les plus précis. Bien qu'il soit antérieur aussi à la première traduction française, puisqu'il a été élevé de 1535 à 1541, elles ne sont pas douteuses. Palustre, toujours si perspicace, les avait déjà relevées. Ce qu'on sait des goûts de Nicolas Le Valois, seigneur d'Escoville, confirme après coup le témoignage des sculptures qui restent. Ce bourgeois commerçant cultivait la philosophie hermétique, et, tout en composant un livre, « Hebdomas, hebdomadum, cabalistarum, magorum, brahmanorum... mysteria continens »[2], faisait construire dans son manoir à la campagne une chapelle « où tous les hiéroglyphes de l'œuvre » étaient représentés, à la ville une maison « où les hiéroglyphes... font foy de sa science ». Il devait fatalement être entraîné vers le livre de celui que Rabelais, en 1534, rapprochait des « saiges d'Égypte » pour la science « hiéroglyphique »[3], que Benoît de Court traite de multiscius, et que « les chymistes, dit La Monnoye, nation fanatique », croyaient

1. Chapitre de l'éléphant colossal.

2. Cf. Alfred de Caix, *Notice sur quelques alchimistes normands* (*Bulletin monumental*, 1868, et le *Journal des Savants*, décembre 1887).

3. *Gargantua*, livre I, chap. IX.

avoir connu le secret de la pierre philosophale. Il devait aussi entraîner son architecte vers les beaux xylographes, dont les uns étaient des modèles architectoniques, les autres des symboles concentrés.

Sur la paroi de l'escalier de service, le bucrane ou « teste de bœuf seiche », le couteau du sacrifice, les bandelettes, que les gravures du *Songe* empruntaient déjà aux bas-reliefs antiques, mais en troublant d'ésotérisme la clarté latine, composent, avec des bustes de jeune femme et de philosophe, de ces « hiéroglyphes » que Vauquelin des Yveteaux a vus. D'autres ont disparu. Est-ce par réminiscence du *Songe*, où l'architecture est donnée comme une composition musicale, où le rythme et l'harmonie paraissent être la loi de la nature et de l'art, que des symboles musicaux ont été sculptés en évidence, un joueur de lyre sur un chapiteau, Apollon vainqueur de Marsyas[1] et une joueuse de théorbe sur la grande lucarne? Il est vrai que dans ce cas la conception seule, non le dessin, viendrait du *Songe*. Mais le bas-relief rectangulaire qui est au-dessus de la statue de David, l'*Enlèvement d'Europe*, est certainement inspiré d'un des bois qui représente la décoration en relief du char de triomphe d'Europe[2]. Composition, attitudes sont les mêmes; seuls des portiques à l'antique remplacent ici, sur le bord de la mer, la forêt de Vénétie. La facture du bas-relief très léger, d'un modelé à peine saillant mais précis de contours, confirme bien la présence d'un modèle gravé, et la fuite de l'horizon indique un modèle pittoresque plus que plastique.

1. Mythe évoqué aussi dans le *Songe*, à propos du triomphe « del Divino Amore ».

2. Cf. dans l'édition originale à la Bibliothèque nationale (Inv. Réserve, Y² 210), fol. K iii.

Tout près de là un hermès féminin tricéphale restauré, avec indication du sexe, est à rapprocher de ceux que portent deux satyres dans la gravure du *Triomphe de Cupidon*.

Ce symbole naturaliste nous amène à celui qui est l'emprunt le plus déterminé de cette décoration. Le lanternon de la petite tourelle d'escalier est un temple circulaire, monoptère ionique, sous lequel se dresse en manière de divinité un Priape. C'est, plastiquement transposée, la priapée que le *Songe* grave et décrit[1] : « Sur le plan de l'autel était posé le rude et rustique gardien des jardins..., ombragé d'une treille de verdure faite à voûte, soutenue sur des perches revêtues de feuilles et de fleurs. » Si la coupole de feuillage et les quatre pieux sont devenus un tempietto rond d'ordre ionique, c'est par adaptation nécessaire au monument. Il n'est pas sans intérêt de remarquer la coïncidence curieuse des descriptions et gravures du *Songe* sur l'architecture polygonale ou ronde à « cupula », « miranda fabrica », dont la « symmetria » enchante l'esprit classique de Francesco Colonna[2], avec le grand nombre d'édicules du même genre de notre Renaissance caennaise : les deux dômes et lanternons de l'hôtel d'Escoville, ceux de l'hôtel et du casino de Duval de Mondrainville, de la tour lanterne Saint-Jean, des chapelles du déambulatoire de Saint-Pierre, celui de la rue du Vaugueux aujourd'hui au Musée des Antiquaires. A l'hôtel d'Escoville, il y en a même un qui est comme greffé sur la façade par pure virtuosité de décor. L'influence du livre italien est encore confirmée par ce

1. Bibl. nationale, fol. M 3 et M 6.
2. Ibid., fol. N ii et iii.

fait que, s'il faut en croire l'abbé de La Rue, qui déclare avoir consulté d'anciens documents, des artistes italiens ont travaillé aux sculptures de la cour.

Enfin, c'est l'influence des livres à gravures qui explique certains détails des médaillons sculptés qui donnent à l'architecture privée de la région caennaise, entre 1515 et 1550, une physionomie si distincte. Elle n'explique pas le médaillon lui-même, petit bas-relief circulaire, ionique, encadrant soit des figures de fantaisie, comme au manoir de Nollent, soit comme au vieux Saint-Sauveur une tête d'empereur, soit des scènes mythologiques ou religieuses comme aux chapelles du déambulatoire de Saint-Pierre, soit des portraits probables comme à l'hôtel de Duval de Mondrainville. Tantôt des plaquettes de bronze italiennes, tantôt les « anticaglie » de Gaillon ont donné, non les modèles, mais l'inspiration première. Tout au plus peut-on et doit-on faire remarquer que le médaillon à figures abonde aussi dans les livres illustrés de l'Italie septentrionale : il orne les bordures des missels vénitiens du début du XVIe siècle[1], les miniatures des manuscrits apportés de Milan, de Pavie ou de Naples par Charles VIII, Louis XII et Georges Ier d'Amboise[2], et les planches même du *Songe* : aux écoinçons de la Grande Porte, « de chaque côté étaient entaillés deux ronds enclos de moulures et environnés de chapeaux de triomphe faits de feuilles de chêne liés de rubans, dedans lesquels étaient deux figures sortant du concave des ronds ». Mais si, sur les monu-

1. Cf. duc de Rivoli, *op. cit.*, p. 182.
2. Couderc, *Album de portraits d'après les mss. de la Bibliothèque nationale*, passim.

ments ou dans les illustrations en Italie et chez nous, le médaillon porte parfois gravé le nom du personnage qu'il encadre, le plus souvent Empereur ou Preux, à Caen, et à Caen seulement, il s'en trouve qui portent en inscriptions sur la bordure des sentences inspirées des *Trionfi* de Pétrarque. Trois au manoir des Nollent, quatre sur la façade de la rue de Geôle disent en majuscules romaines le triomphe de la Chasteté, « Pudicicia vincit amorem », le triomphe de l'Amour, « Amor vincit mundum », le triomphe de la Mort, « Mors vincit pudiciciam », enfin le triomphe de la Renommée, « Fama vincit mortem ». Voilà donc Pétrarque inspirant les maîtres des riches logis ou les maçons tailleurs de pierre en Normandie, à Caen comme à Rouen. Les mêmes inscriptions en effet, plus celles des triomphes du Temps et de la Divinité aujourd'hui effacées, commentent à Rouen la célèbre frise de l'hôtel Bourgthéroulde. Ni ici, ni là elles ne sont directement extraites des *Trionfi* : elles les évoquent, les résument avec une brièveté vraiment lapidaire, mais nulle part, contrairement à une erreur répandue, on ne les rencontre dans le texte. Pour celles de Rouen, Palustre[1] a ingénieusement conjecturé qu'elles copiaient celles des tapisseries qui ornaient les tentes royales du Camp du Drap d'or, en 1520, lors de l'entrevue à laquelle assista l'abbé d'Aumale, auteur de la galerie; et il est certain que les bas-reliefs, très directement inspirés de certaines illustrations de Pétrarque, sont disposés, développés et comme tendus le long de la paroi en façon de tentures sculptées. Mais à Caen elles ne sauraient avoir même origine. C'est dans les livres illustrés ou

1. *La Renaissance*, t. II, p. 294 et suiv.

dans les estampes qu'il la faut chercher directement. Dans la gravure sur cuivre de la planète Venere, qui fait partie de la série des planètes attribuée par Passavant à Baccio Baldini et qui est conçue dans sa partie supérieure comme un triomphe de l'Amour, la frise d'un édifice porte l'inscription « Omnia vincit amor »[1]. Or, M. É. Mâle a dit l'extraordinaire fortune de cette série. Deux manuscrits des *Triomphes* à la bibliothèque de l'Arsenal[2], du début du règne de François Ier, portent au-dessous des scènes, en français, Amour vainc le Monde, Chasteté vainc l'Amour, la Mort vainc Chasteté, Bonne Renommée vainc la Mort, le Temps vainc Bonne Renommée, Éternité vainc Tout. La première édition française illustrée des « Triumphes de messire Françoys Petracque »[3], de 1514, met en commentaire du beau xylographe où le poète endormi sous une treille voit passer le triomphe de l'Amour, « Amor vincit mondum »; et sur une estampe attribuée à Jean Duvet, datée de 1524, circulaire celle-là comme un médaillon, les triomphes associés de la Renommée et de la Divinité sont commentés par la légende « Eternitas seu Divinitas omnia vincit ».

Enfin, c'est une influence de même nature qu'il faut voir dans certaines figurations plastiques de l'Entrée de François Ier à Caen en 1532. Les entrées solennelles sont de l'art vivant, une mise en scène réelle, un bas-relief qui marche. Parmi beaucoup de motifs empruntés au symbolisme du moyen âge, mystères, allégories des vertus, de la Renommée, du Verger

1. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXXVI, p. 28-29.
2. Ms. fr. 5065 et 5066.
3. Cf. prince d'Essling, *Pétrarque. Ses études d'art... L'illustration de ses écrits...*, p. 221-222.

d'honneur, légende des Neuf Preux, le « triumphe » à l'antique et à l'italienne apparaît : derrière « quatre Buccines ou Trompettes » s'avançait « un Chariot triomphant, sur lequel estoit le dieu Mars, armé de toutes pièces, assis en une chaire triomphale battue en or et azur; ledit Chariot enrichi d'or et d'argent, au tour duquel estoient pourtraites choses servantes aux armes, comme instrumens de guerre, conduit par six hommes sylvestres »[1]. C'est là un mélange, doctement composé par noble et discrète personne maître André Blondel, chanoine de Bayeux sous l'épiscopat de l'italien Luigi de Canossa, de réminiscences des illustrations de Pétrarque, des triomphes de Mantegna, dont trois pièces paraissent avoir été gravées dès 1491, et des cinq Triomphes décrits et gravés dans le *Songe de Polifile*. Dans ce dernier, les hommes sylvestres tiraient le char de Vertumne et de Pomone. Les illustrations de Pétrarque priment et dominent dans l'Entrée : témoin les animaux symboliques, le griffon, la licorne, le cerf et l'éléphant, montés à Caen par nos Preux et qui traînent dans les miniatures et gravures du Quattrocento les chars où siègent les grandes abstractions personnifiées. Un éléphant d'or du poids de 500 écus fut offert par la Ville au roi, parce qu'il était depuis les *Trionfi* de Pétrarque[2], tout pénétré lui-même des Bestiaires, le symbole de la Renommée. Cette fois les illustrations ne sont plus copiées, mais « vécues »; des feuillets du livre elles se développent dans la rue.

C'est donc l'estampe et le livre historié qui nous

1. *Les entrées triomphantes du Roy nostre sire et de Monseigneur le Dauphin...* (dans *Les recherches et antiquitez de la ville de Caen*, de Ch. de Bourgueville, 1588).
2. Il paraît aussi dans le *Songe* au triomphe de Léda.

ont paru avoir suscité à Caen certaines nouveautés du décor de la Renaissance. M. Émile Mâle et moi-même en avons prouvé des effets plus importants à Rouen, sur les vitraux, les bas-reliefs sculptés et les entrées solennelles. C'est parfois le génie national, mais plus souvent l'influence italienne qu'encouragent ces feuillets. Par eux s'explique mieux cette originalité de la Normandie à la Renaissance, que la tradition gothique toujours vivace et l'italianisme à la mode s'y heurtent sans se nuire, du moins jusqu'au milieu du siècle. Ce pays de dévotion a eu dans son épiscopat les Estouteville, les Amboise, les Luigi de Canossa. Conservatrice, mais commerçante et voyageuse; riche de quant à soi, mais avide des choses de l' « Italie gallique », c'est-à-dire du Milanais, la Normandie de 1500-1550 est la terre d'élection des palinods et des triomphes, du culte de la Vierge et de celui du Héros. Déjà aux stalles de Gaillon en 1508 l'arabesque, tracée sur des patrons italiens, serpente dans le gothique flamboyant autour des scènes prises dans le livre illustré de Guyot Marchant, le *Calendrier des Bergers*. Moins pénétrée de civilisation latine que le reste de la France, sa ferveur pour la Renaissance fut un élan plus qu'un retour. Pays des beaux livres après Paris et Lyon, la gravure lui a servi de guide.

QUELQUES IMITATIONS
DE LA
GRAVURE ITALIENNE
PAR LES PEINTRES VERRIERS FRANÇAIS
DU XVIe SIÈCLE

Par M. Émile Mâle.

Dans la première partie du xvie siècle, nos peintres verriers s'inspirèrent souvent des gravures sur bois ou sur cuivre qui leur venaient des Pays-Bas, de l'Alsace ou de l'Allemagne du Sud. Le respect de l'iconographie traditionnelle, la profondeur du sentiment religieux, l'âpreté même de la ligne, tout les séduisait dans l'œuvre de Martin Schongauer ou d'Albert Dürer. Aussi les copièrent-ils souvent. A Schongauer, par exemple, ils empruntèrent la magnifique scène de bataille où saint Jacques, à la tête des chrétiens, charge les infidèles : on en voit une imitation un peu libre à Châlons-sur-Marne[1] et à Roye[2]. A Albert Dürer, ils empruntèrent les plus belles pages de son *Apocalypse* qu'ils ne se lassèrent pas de reproduire. Sa *Vie de la Vierge* et sa *Grande Passion* inspirèrent souvent aussi les dessinateurs de vitraux qui prenaient ici une scène et là un détail. Cet art de Schongauer et de Dürer, c'était encore l'art du moyen

1. Église Notre-Dame.
2. Le vitrail est très mutilé.

âge, tendre, pathétique et familier, tel que nos artistes l'aimaient.

Mais, vers 1540, les peintres verriers commencèrent à s'inspirer de modèles tout différents. Des estampes venues d'Italie leur révélèrent un art nouveau, où tout était harmonie, rythme savant, beauté. Ils furent séduits et on les vit imiter Raphaël et Michel-Ange.

Une étude attentive des vitraux du XVIe siècle nous fera connaître, j'en suis sûr, un grand nombre de ces emprunts. Je voudrais, ici, en signaler quelques-uns qui m'ont paru particulièrement frappants.

Les grandes verrières du chœur de l'église de Conches (Eure) sont une des plus belles œuvres du XVIe siècle. La date n'en est pas connue, mais elles paraissent antérieures de quelques années aux vitraux de la nef qui portent la date de 1546, 1552, 1553. Elles représentent à la fois la *Passion de Jésus-Christ* et l'*Histoire de sainte Foy*, patronne de l'église. L'abbé Bouillet[1], qui les a étudiées le premier, y a reconnu sans peine des imitations de Dürer; il a eu plus de mérite à signaler des emprunts faits à Hans Sebald Beham et au Maître à l'étoile. Mais, chose curieuse, il n'a pas eu l'idée de chercher ailleurs que chez les graveurs allemands les originaux des vitraux de Conches. Il eût dû, cependant, être averti, par la noblesse de certains épisodes, par la fierté du dessin, que l'artiste avait d'autres modèles. La *Descente de croix*, par exemple, est une composition de grand style : le corps du Christ, soutenu par des hommes montés sur de hautes échelles, est suspendu dans le vide et, près de la croix, les saintes femmes soulèvent

1. *Bulletin monumental*, 1888.

la tête de la Vierge évanouie. Ce ne sont plus les lignes cent fois vues des descentes de croix traditionnelles : la scène donne une impression de nouveauté, de force créatrice. Et, en effet, cette descente de croix si originale n'est rien moins qu'une composition de Raphaël, gravée par Marc-Antoine[1].

Marc-Antoine était mort un peu avant 1530; ce n'est guère qu'en 1540 que nos peintres verriers commencèrent à admirer ses gravures et à les imiter. C'est par lui surtout qu'ils connurent Raphaël et qu'ils purent entrevoir ce monde de beauté qu'il avait créé. Tout ce qu'ils savaient de Raphaël, ils l'avaient appris de Marc-Antoine; ils en voyaient assez pour aspirer, eux aussi, à la noblesse, à la beauté. En étudiant les vitraux de Conches, on est frappé de voir que le peintre, quand il imite des gravures allemandes, les épure, les ennoblit, leur donne un caractère italien. Même quand il copie Dürer, il subit l'influence de Raphaël.

La *Descente de croix* n'est pas la seule imitation de Marc-Antoine que nous révèlent les vitraux de Conches. Dans l'*Histoire de sainte Foy*, qui contient tant d'épisodes charmants, la scène de son martyre frappe tout particulièrement par sa beauté. Les juges sont assis sous un noble portique corinthien; la jeune sainte est plongée dans une cuve antique portée par des griffes de lion; dans le ciel vole un ange pareil à une Victoire. Nous reconnaissons une des plus belles gravures de Marc-Antoine qui représente le *Martyre de sainte Cécile*. C'était la copie d'une fresque que

1. On s'est demandé si la composition de cette descente de croix était bien de Raphaël : les raisons qu'on a données pour la lui enlever sont peu convaincantes.

Raphaël avait peinte à la villa papale de la Magliana, bâtie, disait-on, à l'endroit même où sainte Cécile avait été martyrisée. La gravure de Marc-Antoine nous donne, dans sa partie droite, un épisode tragique : le bourreau présente à la sainte plongée dans la cuve bouillante les têtes coupées de son mari Valérien et de son beau-frère Tiburce. Comme les Actes de sainte Foy ne contenaient rien de pareil, le verrier de Conches, négligeant cette partie de la gravure, n'en a reproduit que l'autre moitié.

Une analyse minutieuse de cette Vie de sainte Foy trahirait, je crois, d'autres emprunts.

Si des vitraux du chœur nous passons aux vitraux de la nef, l'un d'eux nous retiendra par son air italien. Il représente *la Cène* et porte la date de 1546. Cette *Cène* ne ressemble en rien à celles que peignaient nos derniers artistes gothiques : on n'y voit pas le Christ, le calice et l'hostie à la main, instituant le sacrement de l'eucharistie. Le moment choisi est différent; c'est l'instant qui suit les paroles prononcées par Jésus : « L'un de vous me trahira. » Ces terribles paroles déchaînent un orage, mais qui ne détruit pas l'harmonie des lignes. Devant le vitrail de Conches, on pense d'abord à Léonard de Vinci, qui lui aussi avait choisi ce moment et donné le premier de ce beau problème une solution parfaite. Mais, à l'analyse, on reconnaît que le peintre verrier avait sous les yeux une œuvre qui n'était pas celle de Léonard, mais qui était toute pleine de son esprit. Il s'inspirait d'une estampe de Marc-Antoine gravée d'après un dessin de Raphaël. Il a d'ailleurs librement imité cette estampe; faute de place, il a serré les apôtres les uns contre les autres et modifié l'attitude de ceux

qui sont aux extrémités de la table; mais la partie centrale est pareille dans la gravure et dans le vitrail. Le Christ a cet admirable geste de découragement qu'a inventé Léonard et que Raphaël seul a su comprendre : les bras sont ouverts et les mains reposent sur la table. Le maître a parlé et maintenant il n'a plus rien à dire. Mais ce qui prouve que le verrier de Conches s'inspirait de Raphaël et non de Léonard, c'est que son Christ ne penche pas la tête, n'abaisse pas les paupières, il reste droit, le regard fixe, tout entier à sa pensée. Tel est bien le Christ qu'a gravé Marc-Antoine. Et ce qui achève la ressemblance, c'est qu'il n'y a ni dans l'estampe, ni dans le vitrail ce grand espace vide, cette espèce de pause et de silence que Léonard a ménagé entre le Christ et les apôtres qui sont à ses côtés. Dans le vitrail et dans l'estampe, saint Jean est à la gauche du Christ au lieu d'être à sa droite, et il fait le même geste de loyauté en mettant les mains sur sa poitrine. De pareilles ressemblances ne sauraient être l'œuvre du hasard.

Le vitrail de Conches est donc une imitation libre de l'original italien. Nos peintres verriers, en effet, prenaient quelquefois avec l'œuvre de Raphaël des libertés qui nous choquent aujourd'hui. Mais il faut songer que cette œuvre n'avait pas encore le caractère presque sacré que le temps lui a conféré. Les tableaux du maître n'apparaissaient pas encore comme autant d'archétypes du beau. Vers 1548, un peintre verrier de Chalon-sur-Saône, chargé de décorer la chapelle de l'Hôpital d'une série de vitraux, pensait avoir le droit de reproduire à sa manière le tableau de *la*

Transfiguration[1]. Il n'avait assurément pas vu l'original, mais seulement une gravure anonyme, qu'on a attribuée quelquefois à Marc-Antoine. Ce qui le frappa dans cette gravure, ce fut moins l'harmonie de l'ensemble que la nouveauté de certains gestes. Son Christ, les bras ouverts, plane comme celui de Raphaël, mais Moïse et Élie, trop rapprochés, ne laissent pas assez d'air et de lumière autour de ce corps glorieux. Des trois disciples, dont l'attitude reste si profondément gravée dans la mémoire, deux seulement ont été imités par le verrier de Chalon : saint Jean, ébloui, fait de l'ombre sur ses yeux avec sa main, et saint Pierre, éperdu, reste étendu sur le sol. Mais saint Jacques, au lieu de se prosterner, lève la tête et fait du bras le geste le plus banal. Le bon praticien de Chalon ne pensait évidemment pas commettre un sacrilège et ne se doutait guère que le tableau qu'il accommodait à sa façon serait un jour un des tableaux les plus célèbres du monde.

D'ordinaire, pourtant, nos peintres verriers sentent mieux le génie de Raphaël et semblent frappés de ce qu'il y a d'absolu dans ses compositions. A Montfort-l'Amaury, au milieu d'un médiocre vitrail consacré à l'*Histoire de Joseph*, une scène se détache éclatante de beauté. La femme de Putiphar, assise sur son lit, essaye de retenir le jeune homme. Parmi tant d'épisodes sans caractère, celui-là charme par la noblesse de ses lignes. Ici, au moins, l'artiste fut bien inspiré, car il a exactement reproduit la célèbre gravure de Marc-Antoine.

1. Le vitrail a été reproduit dans l'album publié par la Société historique et archéologique de Chalon en 1846.

On voit combien nos verriers étaient familiers avec les estampes du maître italien : ils en usaient sans scrupule. Mais si Marc-Antoine est le plus grand des interprètes de Raphaël, il n'est pas le seul. Il faudrait avoir un catalogue complet des estampes gravées au XVIe siècle, d'après l'œuvre de Raphaël, pour se faire une idée exacte des ressources dont disposaient nos peintres verriers[1]. On est étonné, par exemple, de rencontrer dans un beau vitrail d'Écouen, qui date de 1544 ou de 1545, une copie du *Spasimo* de Raphaël. C'est le célèbre *Portement de croix*, peint pour une église de Sicile et qui est aujourd'hui au Musée de Madrid. On se demande comment ce tableau, qui a eu tant d'aventures, pouvait être connu en France à cette date. C'est qu'il avait été gravé dès 1517.

Ces exemples, qu'une analyse attentive de nos vitraux permettra, j'en suis sûr, de multiplier, montrent combien Raphaël fut admiré vers 1540 dans les ateliers de peinture sur verre. L'étude de ses œuvres, en enseignant la noblesse à nos artistes, a contribué à modifier leur style.

Michel-Ange fut-il aussi célèbre que Raphaël ? Je ne le crois pas, car les emprunts faits à son œuvre sont beaucoup plus rares. Nos verriers pourtant ne l'ignoraient pas, comme le prouve un curieux vitrail de Conches. Ce vitrail, qui se trouve dans le bas côté de gauche, n'est pas daté ; mais il ne peut être que d'une époque avancée du XVIe siècle. Il représente la *Chute de la manne dans le désert*, qui a ici la valeur d'un symbole eucharistique. La première chose qui

1. Il existe au Cabinet des Estampes un essai de catalogue de ce genre : il est resté manuscrit.

attire le regard dans ce vitrail, ce sont des personnages nus et musclés qui en occupent le milieu. L'un semble puiser de l'eau dans une rivière, tandis que l'autre en enjambe la berge. Ces athlètes sont les *Grimpeurs* de Michel-Ange, dont l'artiste a embelli son vitrail, comme un humaniste ornait ses vers latins d'une réminiscence de Virgile. Mais ce n'est pas tout : on aperçoit au premier plan une redoutable figure. C'est un Moïse à longue barbe qui porte les tables de la loi. Ce conducteur de peuple, ce grand marcheur qui traverse les déserts a les jambes soutenues par des courroies. A tous ces traits, on reconnaît le *Moïse* de Michel-Ange. Ici, la statue de Saint-Pierre-aux-Liens s'est dressée et marche. L'idée paraîtrait grande si le dessin du vitrail était meilleur.

Faut-il croire que l'artiste de Conches ait vu l'Italie? L'hypothèse est bien inutile, car il était possible de connaître les *Grimpeurs* et le *Moïse* sans quitter la France. Les *Grimpeurs* avaient été gravés par Marc-Antoine et son estampe est un des rares souvenirs qui nous restent aujourd'hui du carton de la Guerre de Pise. Quant au *Moïse*, une grande estampe, gravée peut-être par Beatrizet, vers le milieu du XVIe siècle, l'avait fait connaître à l'Europe[1].

Le vitrail de Conches est un curieux témoignage de l'influence de Michel-Ange, mais il est jusqu'à présent isolé. Michel-Ange semble avoir agi indirectement sur nos peintres verriers par l'intermédiaire des maîtres de Fontainebleau. Ce serait là un vaste sujet d'étude et qui pourrait être d'un vif intérêt. Je me contenterai d'un exemple. Il y a à Écouen un vitrail donné par le cardinal Odet de Châtillon qui

1. Cabinet des Estampes, Vx 43, fol. 227.

porte la date de 1545. Il représente l'*Histoire d'Adam et d'Ève* et la *Parabole du Bon Pasteur*. Dans le bas, près du donateur, un beau Christ presque nu, debout dans une niche comme une statue, porte sa croix. Ce Christ, qui semble un héros antique, éveille le souvenir du Christ de la Minerve sculpté par Michel-Ange. Mais ce n'est pas de cet original que le peintre verrier s'est inspiré; il a copié une gravure d'un maître de Fontainebleau, qui fut un disciple de Michel-Ange. On trouve dans l'œuvre du Rosso une gravure qui représente le Christ portant sa croix, tel que le verrier d'Écouen l'a reproduit. Le Rosso, en dessinant son Christ, s'est évidemment souvenu du Christ de Michel-Ange; mais le peintre verrier français, lui, n'a connu que le dessin du Rosso. On voit par cet exemple que c'est par ses disciples que Michel-Ange a agi sur nos artistes.

Les quelques faits rassemblés ici montrent que nos vitraux du XVIe siècle doivent être soumis à une analyse attentive. L'historien de l'art qui voudra s'y consacrer devra commencer par posséder parfaitement les graveurs allemands et les graveurs italiens du XVIe siècle. Il pourra, de la sorte, juger du degré d'originalité de nos maîtres et distinguer les créateurs des imitateurs.

SUR CERTAINS

LIVRES D'ARCHITECTURE

DU XVIe SIÈCLE

Par M. Charles Saunier.

On peut s'étonner que les vieux livres d'architecture, — j'entends ceux qui sont antérieurs aux ouvrages de Perrault, de Marot et de Blondel, — ne soient pas plus recherchés, consultés, commentés. En dehors du charme qui s'attache aux productions du passé, ils ont de si belles qualités! Leur texte rachète quelques obscurités de langage par une foule d'expressions fortes, pleines de charme; leurs glossaires techniques, dont maints termes ont vieilli, demeurent néanmoins très significatifs; enfin, sous prétexte de géométrie et de perspective, — de « scénographie », comme on disait alors, — on y trouve des lois de mise en place que nos contemporains devraient bien réapprendre. Faute de les connaître, de les raisonner, ils sont enclins à la copie servile du passé qui, lui, disposait de solutions infiniment plus variées. Enfin, dans ces livres d'architecture, il y a les figures. Quels grands artistes les ont dessinées? Si jamais on le découvre, bien des points d'histoire de l'art seront élucidés.

Les planches des livres d'architecture du xvie siècle sont généralement gravées sur bois. Le trait ferme et un peu fort donne de l'ampleur et de la richesse à la

figure; elle se colore, tourne, prend vie. C'est dans la représentation d'une colonne, de la volute d'un chapiteau, de l'arc d'une porte que cette sorte de gravure montre toutes ses qualités. S'agit-il d'une œuvre antique, le bois, chargé d'encre et aidé par les menues inégalités du papier et les accidents du tirage, donnera la sensation de l'usure de la pierre; il adoucira aussi les angles sans que la figure perde de son élégance et de sa valeur démonstrative. On n'obtiendra plus cela avec le burin : le trait sera plus précis, même précieux, mais il ne donnera aux figures qu'une allure de lavis impeccable.

Et puis, à lire les textes, à tourner les pages sonores restées bien blanches des éditions de la première moitié du xvi[e] siècle, l'émotion poigne. Qu'on imagine le trouble suscité dans le monde des constructeurs par les premiers traités d'architecture. Si les adeptes des doctrines renaissantes trouvaient en eux la bonne parole, c'était la déchéance, la mort, pour les représentants des vieilles familles de maçons dont les générations s'étaient transmis les recettes sûres qui avaient permis l'érection des cathédrales, des palais, des maisons aux pierres fleuries. Car, ces livres consacraient la fin de cet art médiéval, si riche et triomphant que, dans sa dernière phase, on l'a qualifié de flamboyant. Un art nouveau, inspiré de l'antique le remplaçait, Vitruve retrouvé en devenait l'oracle. Quoique les préceptes de l'auteur latin, souvent obscurs, fussent librement interprétés par les disciples, l'esthétique n'en demeurait pas moins nouvelle, sans point de contact avec le passé. Ici, comme dans les autres branches de l'activité humaine, ce fut l'imprimerie qui agit. Le savoir de Marc-Vitruve Pol-

lion était demeuré lettre morte, tant qu'il était resté enclos entre les pages d'un manuscrit. Et, ceci, d'autant plus que les dessins qui le complétaient n'avaient pas été conservés. Son traité, ainsi amputé, restait inintelligible même à beaucoup de professionnels. Seul, un Léonard de Vinci aurait pu, à la lecture du grimoire, restituer les figures. Les premiers éditeurs n'ayant pas réussi à joindre un tel artiste, les éditions incunables du manuscrit retrouvé par le Pogge à la bibliothèque de Saint-Gall parurent sans illustrations, privées même des citations grecques dont l'emplacement fut, toutefois, ménagé, afin de permettre leur adjonction manuscrite. A 1486 remonte la première édition de *Victruvii Pollionis ad Cesarem Augustum de architectura liber primus (et sequentes IX, ex recens. Joan. Sulpitii Verulani)*, accompagnée de *Sexti Julii Frontini viri consularis de aquis quæ in urbem influunt libellus mirabilis (cum emendationibus Pomponii et Sulpitii)*. Ce serait une impression romaine composée avec les caractères de Georges Herolt. Cette édition princeps fut suivie de deux nouvelles éditions données : l'une à Florence, en 1496, par Antonio di Francesco, selon Proctor, l'autre à Venise, chez Simon Bevilaqua, 1497.

Ainsi présentés, ces livres ne peuvent atteindre encore que les curieux de haute culture, non les « studieux d'architecture ». Il faut le XVIe siècle, son élite intellectuelle, pour que les Vitruve enfin complétés prennent toute leur importance. A les commenter, à les illustrer, s'efforcent artistes et érudits. Mais, ces premiers commentateurs et dessinateurs ne joignent l'antique qu'après nombre de tâtonnements. L'épuration de leur goût, ou, si l'on préfère, l'abandon gra-

duel des traditions médiévales ne sont pas une des constatations les moins piquantes, permises par l'examen des éditions des Vitruve du XVIe siècle, dont on va donner l'énumération, mais sans prétendre à une bibliographie scientifique et complète :

Éditions latines.

I. *M. Vitruvius per Jocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit* (*Venetii*, *Joannis de Tridino alias Tacuino*, 1511, in-fol.).

Dédicace de Jean Joconde au pape Jules II.

Belle impression, beau papier. Figures plus voisines du Quatrocento que de l'antiquité.

Les figures seront souvent recopiées; un peu réduites, on les retrouve dans le Vitruve vénitien de 1524 et très réduites et simplifiées dans les petites éditions de Ph. de Giunta et héritiers.

II. *Vitruvius iterum et Frontinus a Jocundo revisi, repurgati quequantum ex collatione licuit* (*Florentiæ*, *Philippi de Giunta*, 1513, in-8°).

Au verso de la page de titre, dédicace de Jean Joconde à Julien de Médicis.

Assez pauvre édition quant aux figures, mais pratique, car son format petit in-8° correspond à notre moderne in-12.

Réédition (fautive dit Brunet) donnée par les héritiers Ph. de Giunta. Florence, 1522. Même format.

Ces éditions portatives seront remplacées en France, dès 1530, par les *Raisons d'architecture antique, extraictes de Vitruve et autres architectes anciens, nouvellement traduites d'espagnol* (de Diego de Sagredo) *en françois, à l'utilité de ceux qui se délectent en édifices* (Paris, Simon de Colines, 1530, rééditions en 1539, 1542).

Charmantes figures.

III. *M. Vitruvii. De Architectura libri decem, summa diligentia recogniti, atq. excusi. cum nonnullis figuris sub hoc signo* (ici une étoile) *positis. nunq. anted impræssis. Additis Julii Frontini de aqueductibus libris, propter. materiæ affinitem* (1523, petit in-8°).

Titre rouge dans un encadrement noir, sans nom d'éditeur ni de ville. Dédicace à Julien de Médicis.

Impression lyonnaise, dit Brunet, qui la considère comme une copie des éditions de Ph. de Giunte et héritiers, dont elle a le format. Cependant, son illustration est tout autre. Comme l'indique le titre, elle contient un certain nombre de nouvelles figures, distinguées par une étoile. Ces figures ont été exécutées en réduction d'après celles de la belle édition en langue italienne publiée à Côme, deux années auparavant, par Gotardo da Ponte (voy. VII). On y retrouve notamment le plan et la coupe d'une église ogivale que le Vitruve de Come est seul à donner.

IV. *M. Vitruvii. De Architectura libri decem, ad Augustum Caesarem accuratiss. conscripti : et nunc primum in Germania qua potuit diligentia excusi, atq.; hinc inde schematibus non injucundis exornati. Adjecimus... Sexti Julii Frontini de aquaeductibus urbis Romae, libellum. Item ex libro Nicolai Cusani card. De staticis experimentis, fragmentum* (*Argentorati, in officina Knoblochiana, per G. Machaeropiœum*, 1543, in-4°).

Nombreux bois originaux, bien de l'école rhénane, malgré l'influence évidente de modèles italiens.

Réédition en 1550 augmentée des annotations et corrections de Philander placées à la fin de chaque livre (même éditeur).

V. *M. Vitruvii Pollionis. De Architectura libri*

decem..., omnibus omnium editionibus longè emendatiores, collatis veteribus exemplis acceserunt Guil. Philandri annotationes (*Lugduni*, *apud Joan. Tornesium*, 1552, in-4°).

Dédicace à François Ier. Portrait de Philander dans un médaillon. Belle édition faisant le plus grand honneur à l'imprimeur et aux artistes lyonnais. Les figures en sont, au reste, attribuées au Petit-Bernard.

Les notes de Philander avaient d'abord été publiées séparément à Rome, chez Andr. Dossena, 1544, in-8°, et à Paris, en 1545 : *Guilielmi Philandri Castilionii Galli civis Ro. In Decem Libros M. Vitruvi Pollionius de Architectura annotationes (Ex officina Michaëlis Fezandat).* Elles sont plus complètes dans l'édition de Lyon, où l'on trouve aussi les additions et l'épitome de George Agricola. Index grec et latin des expressions techniques.

VI. *M. Vitruvii Pollionis. De Architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari, electi patriarchae Aquileiensis; multis aedificiorum, horologiorum, et machinarum descriptionibus, et figuris, unà cum indicibus copiosis, auctis et illustratis* (*Venetiis*, *apud Franciscum Franciscium Senensem, et Ioan. Crugher Germanum*, 1567, in-fol.).

Illustrée avec les bois, copiés et réduits, de la belle édition en langue italienne donnée à Venise par Fr. Marcolini en 1556 (voy. X). Toutefois, le frontispice n'a pas été reproduit. Mais, p. 204, à la fin du livre V, on trouve une grande vue de Venise.

Éditions italiennes.

VII. *Di Lucio Vitruvio Pollione. De Architectura libri dece, traducti de latino in vulgare affigurati : commentati : et con Mirando ordine Insigniti* (*Como, Gotardo da Ponte*, 1521, in-fol.).

Cette édition, inférieure comme tirage à celle donnée à

Venise en 1511, est au point de vue de l'illustration de toute beauté. La marque de G. da Ponte et mainte autre gravure s'apparentent à l'art de Luini. C'est autour de lui, je crois, qu'il faudrait chercher le dessinateur des figures principales, si nobles et si riches. La traduction et le commentaire furent commencés par Cesare Cisarano, achevés et revus par Benedetto Giovio et l'architecte Mauro Bono, de Bergame. Plusieurs figures mobiles. On y trouve aussi la première mention de la Chambre noire. Enfin, sans souci du texte antique, le plan et la coupe d'une église gothique sont donnés aux folios 14 et 15.

L'édition touche un peu à la France par l'hommage à François Ier, qui se lit au bas du verso du titre. Comme on l'a observé plus haut, elle a servi de modèle pour l'illustration de l'édition latine de 1523 (voy. III).

VIII. *M. L. Vitruvio Pollione. I dieci libri dell' architettura.... tradotti per Fr. Lucio Durantino* (*Venezia, Sabio*, 1524).

Je ne l'ai pas rencontrée.

Réédition en 1535, ainsi libellée :

M. L. Vitruvio Pollione. Di Architettura dal vero esemplare latino nella volgar lingua tradotto : e con le figure a suoi luoghi con mirado ordine insignito. Anchora con la tavola alfabetica : nella quale facilmente si potra trovare la moltitudine de vocaboli a suoi luoghi cō gran diligenza esposti : e dichiarati : mai piu da alcuno altro final presente stampato a grande utilita di ciascuno studosio MDXXXV (*Venezia, Zoppino*, in-fol.).

Dédiée au cardinal Granvelle, archevêque de Malines.

Titre dans un riche encadrement renaissance.

Au verso, adresse de Durantino au lecteur. Copie ou utilisation après retouche des bois de l'édition latine donnée à Florence en 1511 (voy. I).

IX. *Architettura con il suo commento et figure,*

Vetruvio in volgar lingua raportato per Giambattista Caporali (*Perugia*, *Bigazzini*, 1536, in-fol.).

Les cinq premiers livres seuls.

Bois intéressants, notamment ceux qui se rapportent aux églises et aux règles de perspective monumentale.

X. *I dieci libri dell' architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro* (*Vinezia*, *Fr. Marcolini*, 1556, in-fol.).

Édition magnifique, digne pendant, et par le format et par les bois, de l'édition italienne de Côme (voy. VII). Plusieurs figures mobiles. Très beau frontispice au verso du titre. Il est répété au recto du dernier folio.

XI. *I dieci libri dell' architettura di M. Vitruvio. Tradotti et commentati da Mons. Daniel Barbaro* (*In Venetia appresso Francesco de Franceschi Senese et Giovanni Chruger Alemano compagni*, 1567, in-4°).

Les figures sont celles de l'édition précédente, mais copiées et réduites; par suite, moins lisibles. Ces nouveaux bois passaient en même temps dans l'édition latine donnée également en 1567 chez le même éditeur (voy. VI). Le beau frontispice du verso de l'édition de 1556 n'a pas été reproduit, non plus que la vue de Venise de l'édition latine de 1567.

Réédition en 1584. Titre dans un nouveau et magnifique encadrement.

Éditions françaises.

XII. *Architecture ou art de bien bastir, de Marc Vitruve Pollion, autheur romain antique, mis de latin en françoys par Jean Martin, secrétaire de Monseigneur le cardinal de Lenoncourt pour le roy très-chrestien Henri II* (*Paris*, *Jacques Gazeau*, 1547, in-fol.).

L'édition de 1547 est célèbre à cause de la participation de Jean Goujon qui dessina pour ses quatre premiers livres des figures nouvelles et la compléta d'un commentaire : IEAN GOVION STUDIEUX D'ARCHITECTURE AUX LECTEURS SALVT. Les figures sont authentiquées par l'*Advertissement* qui fait connaître de quelles autorités a pris conseil Jean Martin pour donner cette édition. C'est Jean Joconde, Philander, Budé, Serlio, enfin « maistre Jehan Goujon qui a fait nouvellement les figures concernantes la massonnerie que cet auteur (Vitruve) nous promettoit ». Dans le commentaire qui termine l'ouvrage, Jean Goujon reconnaît pour siennes les figures des folios 28, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 42, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58. Mais les figures des folios 2, 3, 36, 41, 43, 44, 45, 47, 59 sont, sans conteste, de la même main. Faute de pièce de comparaison, les deux belles figures du folio 15 demeurent douteuses. Celle du folio 77 et les deux du folio 78 sont empruntées à l'*Architecture* de Serlio. La *Scène satirique* (78 v°) est signée du monogramme K. D. Les figures des derniers livres sont copiées des Vitruve italiens. Le commentaire qui termine le volume forme, avec les annotations qui le précèdent, un cahier de vingt-quatre feuillets non chiffrés, terminé par cette mention placée au-dessus d'un fort beau portrait d'homme déjà rencontré sur la page du titre : *Fin des annotations sur Vitruve imprimées pour la veuve et héritiers de Jean Barbé, 1547*.

On n'insistera pas, pour l'instant, sur le volume et ses annotations, car des extraits en seront donnés plus loin. On laissera également de côté l'identification du beau portrait qui vient d'être mentionné et qui, selon les sympathies, représenterait Jean Martin, Jean Goujon ou même Jean Barbé qui avait fait les frais de l'édition.

Réimprimée en 1572 : *Paris, Hierosme de Marnef et Guill. Cavellat*, petit in-fol. Titre encadré. Mêmes figures, sauf marque terminale[1].

1. Malgré leur intérêt, le commentaire et les figures de Jean Goujon devaient disparaître dans certaine édition de la traduction de Jean Martin, publiée en 1618 à Cologny (Genève) chez Jean de Tournes. On y trouve, par contre, une *Vie de Vitruve recueillie de ses propres escrits par G. Philander*, et les jolies figures de l'édition de Lyon, 1552 (voy. V). Aussi, pla-

Rappelons, pour en finir avec les Vitruve du XVI[e] siècle, l'*Épitome ou Extrait abrégé des dix livres de Marc-Vitruve Pollion*, dû à J. Guardet et Dominique Bertin (Paris, 1569), et les éditions : allemande de 1548, donnée par Gualth. Hermenius Rivius, *Nuremberg*, *J. Petrejus*, 1548, in-fol. (réimprimée à Bâle en 1575); espagnole de 1549, rééditée en 1564[1], *Tolède*, *Juan de Ayala*, in-4°.

Dans ces éditions successives, avons-nous dit, la compréhension de l'antique demande du temps, exige de préliminaires tâtonnements.

Rien de moins antique que la plupart des figures de la première édition illustrée de Vitruve : celle publiée à Venise par Joconde chez J. de Tridino. Un exemple : les cariatides du fol. 2. Elles procèdent exclusive-

cée en tête, cette définition de l'architecte : « Que l'architecte soit magnanime, non arrogant, mais qu'il s'accomode, qu'il soit juste et fidèle, sans avarice. Qu'il ne soit point convoiteux ny désireux de recevoir aucun présent, mais qu'avec une certaine gravité il maintienne tousiours son honneur avec bonne réputation. Qu'il attende d'être recherché pour commencer quelque œuvre plutost que de se présenter premièrement. »

C'est, plus résumé, l'esprit des pages consacrées au bon et mauvais architecte par Philibert Delorme à la fin du livre IX de son *Architecture*. Pages très belles, très nobles, mais non exemptes de malice à l'égard de certains « contrôleurs » intrigants qui sentent le favori italien d'une lieue. Deux gravures satiriques complètent la démonstration.

1. Ces éditions espagnoles étant peu communes, nous croyons intéressant de donner la suscription d'un exemplaire passé récemment en vente :

Medidas del romano o Vitruvio nuevamēte impressas y añadidas muchas pieças z figuras muy necessarias a los officiales q̃ quieren seguir las formaciones de las basas, colūnas, capiteles, y otras pieças de los edificios antiguos. Impressas en Toledo : en casa de Juā de Ayala, 1564, in-4° goth. de 43 ff. non chiff.

Les bois ont un caractère ornemental bien particulier, en rapport avec la surcharge plateresque.

ment du Quatrocento ; il semble que fra Giocondo n'ait jamais vu de cariatide antique. Mêmes anomalies dans l'édition, pourtant autrement fine et renseignée, donnée chez Gotardo da Ponte, à Côme, en 1521. N'y rencontre-t-on pas, à côté de cariatides, très Italie du Nord, nombre de figures se rapportant à des basiliques et des habitations italiennes contemporaines de l'édition ? C'est dans celle-ci qu'est introduite, aussi, une église ogivale. Que faut-il penser ? Naïveté ou désir de s'imposer partout, coûte que coûte, de s'insinuer notamment chez les maîtres maçons qui acquerront le volume plus sur le vu des planches que sur la lecture du texte.

Mais l'art antique fait des pas de géant, la déroute des vieilles traditions s'accentue chaque année. On regarde mieux les monuments de l'ancienne Rome, on les dessine et on les mesure. Les guerres facilitent la chose. Les grands architectes de la Renaissance française : Philibert de l'Orme, Jean Bullant témoigneront de leur passage en Italie et du soin avec lequel ils étudièrent les monuments antiques. Alors vient l'édition lyonnaise de Guil. Philandri (1552). L'acquis des cinquante dernières années est évident dans cette édition qui vaut par l'élégance des figures, leur pureté linéaire n'excluant pas le pittoresque. Enfin, la consultation de l'ouvrage est rendue complètement pratique par la présence d'un épitome dû à George Agricola où sont expliqués les termes techniques. Curieuse coïncidence, le mélange des éléments renaissants et romains fait que les figures ont parfois plus de parenté avec l'art pompéien, — ignoré alors, — qu'avec le pur art romain. Il faut voir ce livre à la Bibliothèque nationale, admirer, toucher,

feuilleter l'exemplaire revêtu d'une belle reliure du temps qui est conservé sous la cote V 1359, Réserve. La première feuille de garde contient aussi une indication précieuse : la liste déjà longue des ouvrages d'architecture qu'un artiste renaissant pouvait consulter. Composée de notes écrites à l'encre, de découpures imprimées remontant, les unes et les autres, au milieu du XVIe siècle, cette liste part de Serlio pour aboutir à Vignole (première éd. 1563), en encadrant Vitruve et les contemporains.

Mais, pour nos Français d'autrefois, pour nous-mêmes encore, que sont ces doctes éditions à côté de celle donnée en 1547 par Jean Martin! Voici Vitruve en français, traduit par un humaniste réputé, un lettré reconnu tel par Ronsard, Joachim du Bellay et d'autres précieux écrivains[1], un curieux d'art qui recommandent ses relations avec Serlio et Jean Goujon. Par eux, il a été initié aux expressions de métier, voire aux méthodes de construction, à tel enseigne que les poètes de la pleïade l'enrôlent dans la glorieuse phalange des praticiens :

Tandis qu'à tes édifices
Tu faisais des frontispices,
Des termes, des chapiteaux,
Ta truelle et tes marteaux
N'ont su de ta destinée
Rompre l'heure terminée[2].

et Gaston Dorange :

Les grands Palais jadis audacieux
Et les maisons superbes et hardies

1. Sur Jean Martin, cf. *Un vulgarisateur : Jean Martin*, par Pierre Marcel. Paris, Garnier frères, s. d.

2. Pierre de Ronsard : épitaphe de Jean Martin placée en tête de sa traduction de *L'Architecture de Léon-Baptiste Alberti*. Paris, Jacques Kerver, 1553, in-fol.

Qui ont dressé leur front jusques aux cieux
Sont en ruines, ores et démolies,
Mais pas ne sont les sciences péries
Pour les bastir par la cure et moyen
Des bons auteurs qui nous ont fait ce bien :
Du nom desquelz sera toujours mémoire,
O Ian Martin, ainsi que le nom tien
Aura en France une éternelle gloire[1].

Mais ce n'est pas l'entente plus ou moins grande qu'a Jean Martin du texte latin, ce n'est pas l'élégance de la traduction ni la propriété des termes qui nous rendent chère l'édition de 1547. Ce qui nous séduit, nous retient, ce sont les figures qu'a dessinées Jean Goujon et le commentaire dont il les accompagne; commentaire qui, authentique, précise sa collaboration et fait connaître quelques-unes de ses vues sur la pratique de son art. Si l'on en excepte l'utilisation qu'en ont faite M. Henry Lemonnier, dans une étude sur la *Salle des Cariatides*[2], et M. Paul Vitry, dans son excellente monographie de Jean Goujon[3], ce commentaire n'a pas été jusqu'ici l'objet d'appréciations favorables. On a reproché à Jean Goujon de n'y rien apporter de sensationnel. Évidemment, Jean Goujon, très ferme adepte de l'école néo-antique de la Renaissance, avait mieux à faire qu'à s'essayer à des divagations comme en a trop connu la fin du XIXe siècle. Son effort consiste à exposer les lois qui doivent régir la décoration architecturale, à fixer certaines règles, à dire les avantages de tel ou tel parti. Il s'étend longuement sur le cha-

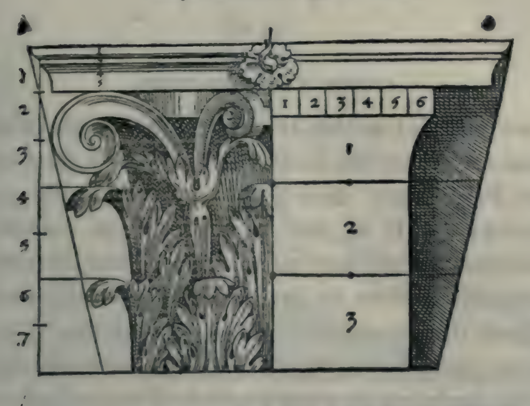
1. Hommage inséré dans le même ouvrage.
2. Henry Lemonnier, *Jean Goujon et la salle des Cariatides* (*Gazette des beaux-arts*, 1906).
3. *Les grands artistes : Jean Goujon*, par Paul Vitry. Paris, Laurens, s. d.

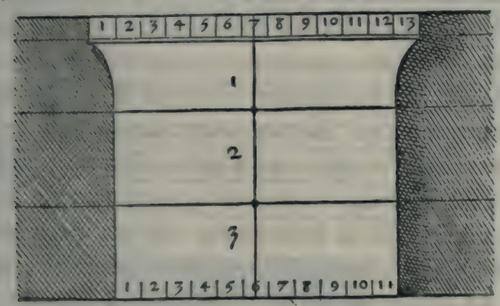
piteau corinthien. La hauteur, compris le tailloir, doit-elle être égale au diamètre de la colonne à sa base? Vitruve, ici obscur, semble être de cet avis : « Toutefois, remarque Goujon, ce n'est pas l'avis de plusieurs bons maîtres modernes : mais, afin de contenter tout le monde, j'en ay bien voulu designer une figure correspondante à ses paroles : et la trouverez au cinquantiesme feuillet, puis au dessoubz en pourrez veoir une autre qui excede cette mesure de toute l'espoisseur du susdict tailloer, et laquelle est selon l'intention des bons maistres, disans que nostre Autheur a tousiours esté corrompu en cest endroit par la faulte et ignorance de ceux qui ont escrit les plus vieulx exemplaires sur quoy son œuvre a esté imprimée. Si est ce que toutes les autres proportions d'iceulx chapiteaux se concordent; consideré que l'ordre des premières feuilles monte tousiours à une tierce partie du vaisseau, le second à une autre, et la volute faict le reste : par ainsi il n'y a de difference sinon ladicte espoisseur de tailloer adiouster plus que le diametre. »

Et, pour chacun des cas, Jean Goujon trace une figure admirable de ligne et de couleur. Il en est de même pour les corniches, frises, architraves.

Mais une autre question lui est chère et, là aussi, il illustre son commentaire de dessins. C'est la question, si délicate, de la perspective ornementale. Étant un recul donné, il dit la nécessité de certaines déformations, diminutions ou accentuations : « Si est ce que quand le bastiment se faict en quelque rue estroicte, ceulx qui le veulent contempler n'ont le moyen de reculler pour le voir plus loing : parquoy en ce cas fault user d'une proportion discrette, autre que s'il estoient en plain champ d'où il se peut examiner de

Chapiteau selon la reigle de Vitruue.







JEAN GOUJON.

DEUX INTERPRÉTATIONS DU CHAPITEAU CORINTHIEN.

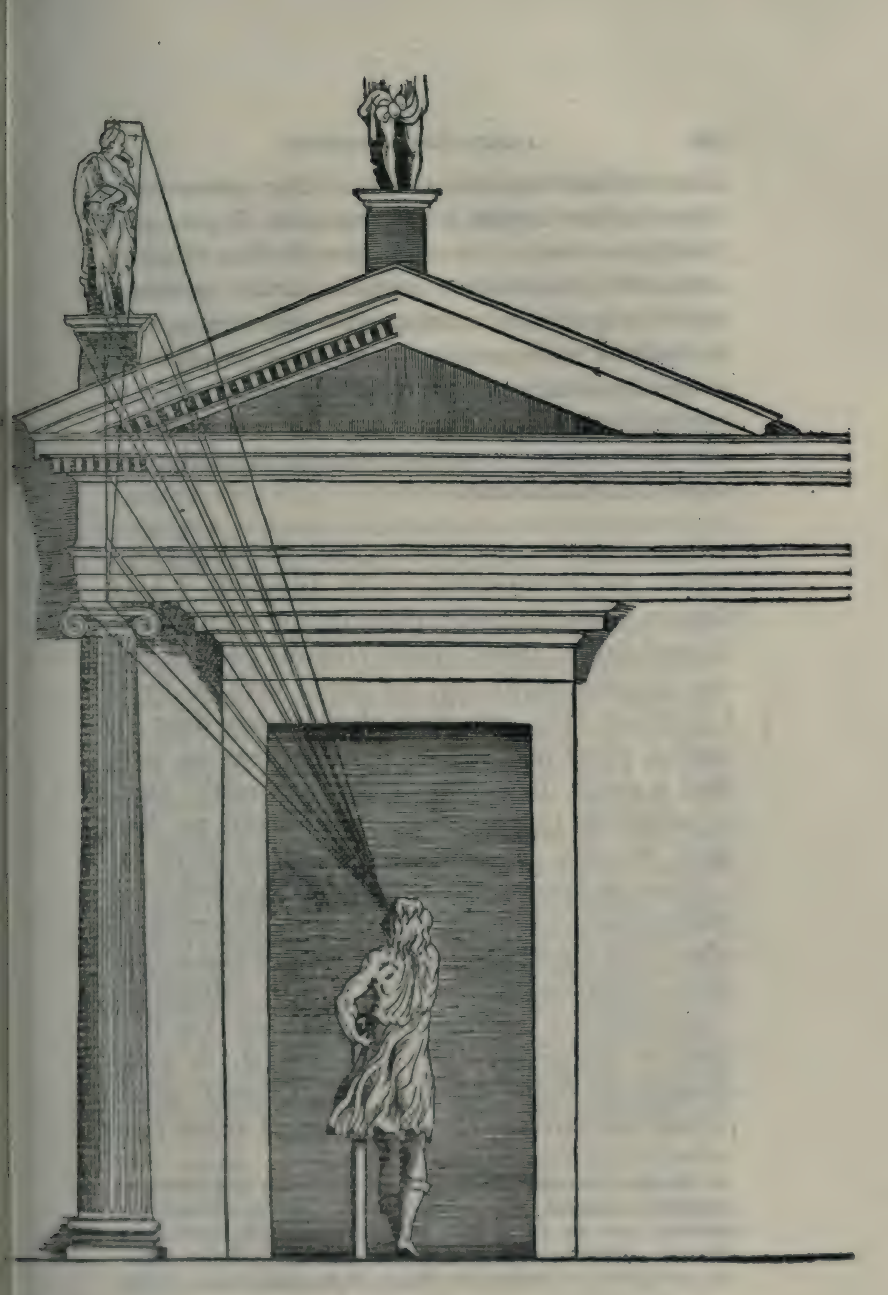
(La figure supérieure est selon le texte de Vitruve ;
celle du bas est du goût de « plusieurs bons maistres modernes. »)

Architecture de Marc Vitruve Pollion (1547).

toutes parts. » Ces lois, il les appliquera dans la décoration extérieure du Louvre, ainsi que l'a fait remarquer Paul Vitry dans la monographie de notre sculpteur : « Il ne faut pas oublier sa volonté de décorateur exprimée dans le discours sur Vitruve, les recherches d'effets de forte saillie, les déformations voulues de l'anatomie même, auxquelles il a pu essayer de se livrer pour conserver leur valeur à ses motifs destinés à être vus à grande distance. » En fait, il préconisait à nouveau des principes qu'avaient déjà appliqués les plus grands sculpteurs de tous les temps, les Grecs. Au Parthenon, « sur les frises intérieures des portiques, qui ne pouvaient jamais être éclairées que par reflet et être vues à petite distance, de bas en haut, les surfaces destinées à accrocher la lumière pour faire sentir la forme sont souvent inclinées dans un sens contraire à celui que demanderait le modelé réel. Au Pandrosium, les cariatides, placées en pleine lumière, sont traitées de telle sorte que les parties accusant fortement la pose offrent de larges surfaces unies et par conséquent très lumineuses, tandis que celles qui doivent s'effacer sont chargées de détails qui procurent toujours l'ombre, d'où que vienne la lumière »[1].

Ces observations de Jean Goujon ne constituent-elles pas un précieux trésor, ne méritent-elles pas le respect? Songez qu'elles viennent d'un homme qui a, au plus haut degré, la passion et l'intelligence de son art. A Dieu plaise que tous nos grands décorateurs des XVIIe et XVIIIe siècles aient ainsi expliqué le pourquoi des partis qu'ils adoptèrent pour l'élabo-

1. Eugène Veron, *L'Esthétique*, p. 253-254. Paris, Reinwald, 1878.



Jean Goujon.

Perspective monumentale selon Vitruve.

Architecture de Marc Vitruve Pollion (1547).

ration de leurs œuvres si belles! Bien des erreurs n'eussent, dans la suite, pas été commises. Et puis, quel libéralisme dans cet enseignement de Jean Goujon, comme il présente avec goût les divers systèmes, expose le pour et le contre, laisse entendre que les décorations monumentales sont régies par des lois souples, applicables selon les dimensions des parties et des exigences perspectives. Toutes choses très ignorées maintenant, d'où tant de maigreur ici, de lourde richesse là. Sans cause.

Mais, à côté de ce Vitruve dont l'enseignement s'épure par tâtonnement, de fra Giocondo à Jean Goujon, viennent prendre place d'autres traités. C'est d'abord Serlio, Italien, mais Français par ses travaux à la cour de France, qui publie, livre par livre, à partir de 1537, un cours d'architecture dont les dessins, d'une rare beauté, accompagnent un texte clair et précis. Il ne songe pas qu'aux palais. Dans la préface de l'édition donnée en français par Van Aelst en 1545, il annonce un sixième livre où « dirons de tous les habitations, qui auiourdhuy se peulent vser, commenceant de la plus vile maisonnette, et de degré en degré, prenant fin au plus aornez palais de Princes, tant par citez que par villaiges »[1].

Parallèlement, Androuet du Cerceau, en 1559, Philibert de l'Orme, en 1561, Jean Bullant, en 1564, donnent des traités d'architecture. Celui-ci, qui a préparé son ouvrage « selon la capacité de son petit

1. *Reigles generales de l'architecture, sur les cinq manieres d'edifices, ascavoir, Thuscane, Doricq, Ionicq, Corinthe et Cõposite, auec les exemples d'antiquitez, selon la doctrine de Vitruue. — IIII*[e] *livre d'architecture de Sébastien Serlio, translaté et imprimé à Anvers par Pierre Van Aelst, 1545*, in-fol.

entendement », durant les loisirs que lui laissait la construction du château d'Écouen, se limite aux « cinq manières de colonnes »[1].

Androuet du Cerceau et Philibert de l'Orme, eux, s'attaquent à tous les problèmes, mènent de front la construction et la décoration. Et ceci, sans morgue, avec des phrases d'une modestie charmante. Philibert de l'Orme parle quelque part de la nécessité d'orner les frises de fleurs et d'animaux, et propose notamment un lion dont il donne le dessin. Ce lion n'est guère plus mauvais ou ridicule que les lions peints ou sculptés jusqu'à Barye. Cependant, Philibert de l'Orme sent vivement sa faiblesse, il s'excuse : « Il faut doncques bien apprendre à portraire toutes sortes d'animaux et choses qui donnent plaisir et contentement à la veüe des seigneurs et spectateurs; ainsi que vous le voyez aux edifices antiques, esquels on appliquait des lyons pour servir en certains lieux de gargouille et en autres d'autres usages et pratique. Qui est la cause que j'ay cy après proposé un lyon, non point si bien faict que je voudrois, et ce néantmoins tel que le jeune apprentif y trouvera quelque rudiment et commencement de mieux faire à l'advenir. »

Mais ce n'est là qu'un intermède pittoresque. Si l'on feuilletait avec soin ces ouvrages de Philibert de l'Orme et de Jacques Androuet du Cerceau, que de choses hardies ou logiques on y trouverait! Veut-on deux exemples? Prenez l'édition de 1567-1568 de

1. L'ouvrage se termine ainsi : *Fin des cinq manières de colonnes à l'exemple de l'antique et selon la doctrine et reigle de Vitruve, faicte par Jean Bullant à Ecouen. — De jour en jour en apprenant mourant.*

Cette pensee, on s'en souvient, a été reprise par A. de Montaiglon, pour son ex-libris.

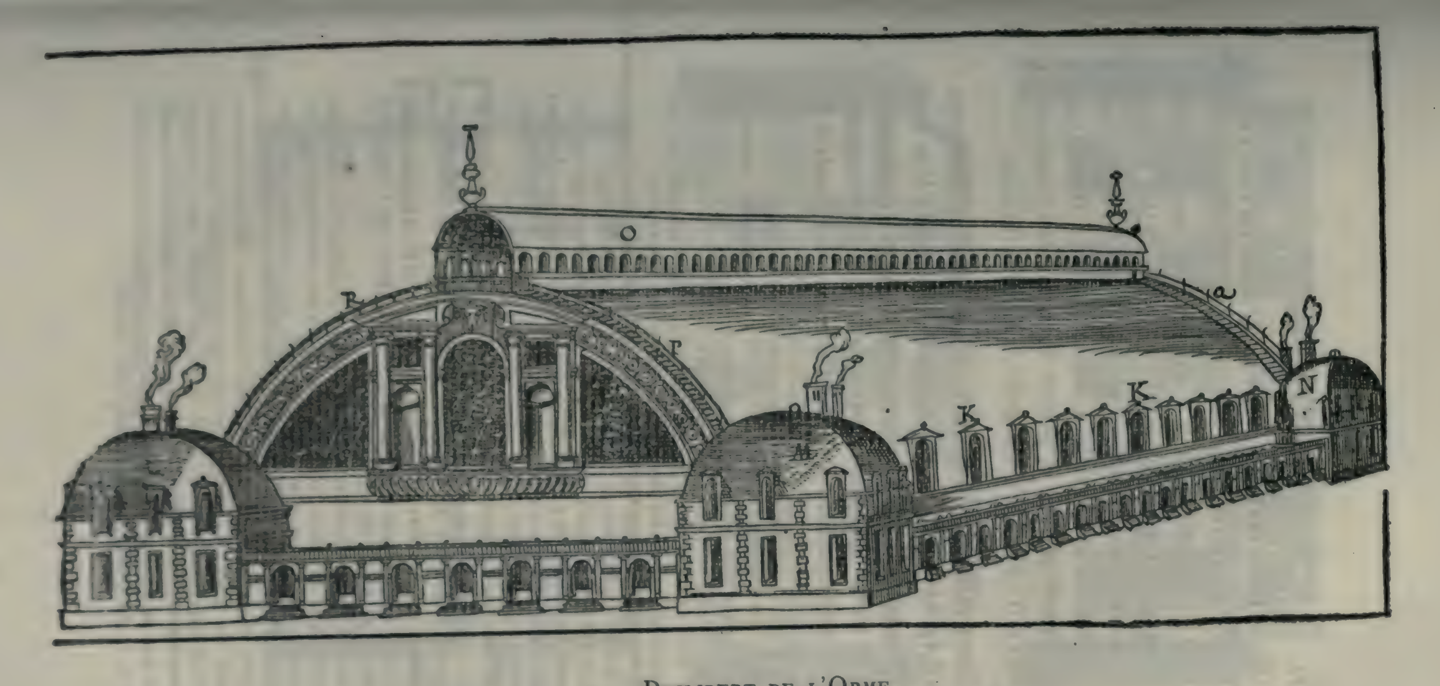
Philibert de l'Orme. Aux chapitres XXI à XXIII, vous trouverez « la façon d'une grande salle comme une basilique, ou lieu Royal, accompagnée de pavillons aux quatre coins et galleries, comme si cestoient Portiques. Et se peut faire à petits frais, vu la grandeur de l'œuvre ». Ceci lu, reportez-vous à la gravure (p. 304 v°)[1]. Ce bâtiment, vous le connaissez, c'est la Galerie des machines, du moins son ordonnance générale, ses points de force et la hardiesse de son vaisseau. Seulement, Philibert de l'Orme s'arrêtait à 40 toises de long sur 25 de large. La construction de F. Dutert et Contamin avait plus de cinq fois ces dimensions (420 mètres sur 150 de large), mais Fr. Dutert et Contamin avaient à leur disposition l'acier et le ciment armé, alors que Philibert de l'Orme ne disposait que de pierre, de moellons et de bois, mais charpenté comme il savait faire[2].

1. L'édition que nous suivons est celle de 1567-1568 : *Le premier tome de l'architecture de Philibert de l'Orme, conseiller et aumosnier ordinaire du Roy, abbé de S. Serge lez Angiers, Paris, Federic Morel*, in-fol.

Cette édition comprend les *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petitz fraiz, Paris, Federic Morel*, 1561, in-fol., qui en forment les livres X et XI, et *Le premier tome de l'architecture, Paris, Federic Morel, 1567*, in-fol., qui en forme les livres I à IX.

L'édition complète de 1567-1568 a été redonnée en 1576 : *Paris, Hierosme de Marnef et Guillaume Cavillat*, in-fol.; en 1626 : *Paris, Regnauld Chaudiere*, in-fol.; en 1648 : *Rouen, David Ferrand*, in-fol. Les deux livres des *Nouvelles inventions* et les neuf livres de l'*Architecture* avaient été réimprimés séparément en 1576 : par *Hierosme de Marnef et Guillaume Cavillat.*

2. Philibert de l'Orme avait la curiosité des vastes constructions et eût été à l'aise avec nos halles et nos casernes. Il avait également étudié pour Saint-Germain une grande galerie destinée à relier le château à « la Maison du Théâtre et baignerie ... qui eût esté une œuvre fort rare et incogneüe à peu de



Philibert de l'Orme.

Un prototype de la Galerie des machines.

Architecture, livre X (1567).

Dans le second tome de son *Architecture*, il s'était promis de traiter la question de la distribution du logis. Ce second tome n'ayant pas paru, nous ne pouvons connaître ses idées sur ce point. Elles eussent été intéressantes, d'autant plus qu'il avait réalisé pour lui-même, rue de la Cerisaie, un logis de dimensions moyennes dont il a donné la silhouette, mais n'a point fait connaître les facilités de distribution.

En revanche, nous trouvons dans le premier volume de l'*Architecture* de Du Cerceau, planche V[1], la description, le plan et l'élévation d'un hôtel particulier de 13 toises en façade sur 9 toises en profondeur. Le rez-de-chaussée a, pour l'époque, l'originalité de

personnes »; et pour les religieuses de Montmartre un vaste dortoir circulaire entouré de cellules qui aurait été construit « des restes des bois de la salle de triomphe qui avoit esté faicte dedans le parc des Tournelles à Paris ». — Ne peut-on pas voir là l'embryon du système rayonnant adopté par nos rationalistes pour les maisons de détention modernes?

1. En dehors des *Plus excellents bâtiments de France* et de ses suites d'ornements, Androuet du Cerceau a publié :

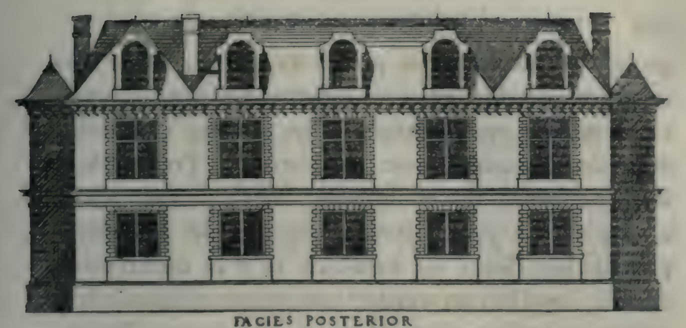
Livre d'architecture contenant les plans et dessaings de cinquante bastimens tous differens : pour instruire ceux qui desirent bastir, soient de petit, moyen ou grand estat, Paris, Benoist Prevost, 1559, in-fol., 16 p. et 50 planches.

Cet ouvrage a paru la même année sous un titre latin et sous un titre français. Les planches conservent la légende en latin dans les deux éditions.

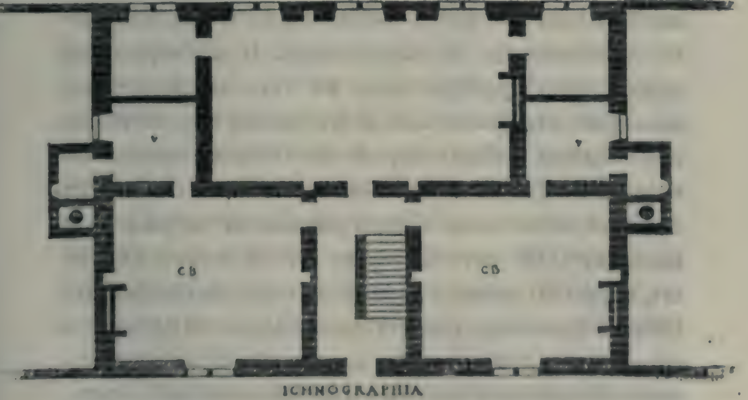
Réédité en 1611. Paris, Jean Berjon, in-fol., 16 ff. et 69 planches. Le texte est augmenté d'une *Breve declaration de la maniere et forme de toiser la maçonnerie.*

Second livre d'architecture contenant plusieurs et diverses ordonnances de cheminées, lucarnes, portes, fonteines, puis et pavillons, pour enrichir tant le dedans que le dehors de tous edifices, Paris, And. Wechel, 1561, in-fol.

Livre d'architecture auquel sont contenues diverses ordonnances de plants et élévations de bastiments pour seigneurs, gentilshommes et austres qui voudront bastir aux champs; mesme en aucuns d'iceux sont desseignez les basse-courts, avec leurs commoditez particulières, aussi les jardinages et vergiers. Paris, I. Androuet Du Cerceau, 1582, in-fol.







ANDROUET DU CERCEAU.

HABITATION A DISTRIBUTION DOUBLE EN PROFONDEUR.

Architecture, planche V (1559).

grouper l'ensemble des pièces au moyen d'une distribution double en profondeur. Le plan prévoit un vestibule, une grande salle, quatre chambres, dont deux grandes avec garde-robes. Trois pièces sont pourvues de cheminées; deux privés (w.-c.) sont placés à proximité de chacune des chambres principales. Grâce au vestibule et à la distribution double, les diverses parties sont commodément desservies et indépendantes les unes des autres. Réduisez proportionnellement les dimensions des pièces, ménagez une cuisine et une office dans l'une des parties, répétez le plan sur plusieurs étages, vous aurez une maison à loyer dont les dispositions ne pourront soulever aucune critique, ou, si vous respectez entièrement le plan de Du Cerceau, qui prévoit au sous-sol, comprenant cuisine, garde-manger, serre-vaisselle, cave, etc., un pavillon d'habitation fort bien distribué.

La distribution en double profondeur, dont on attribue tout l'honneur à Blondel, n'est donc par sortie spontanément de son cerveau. Il a simplement préconisé et appliqué avec un rare sentiment des nécessités architecturales et du besoin des individus une solution enfouie depuis deux cents ans dans un volume de Du Cerceau. Son mérite n'en est en rien diminué, certes, mais n'est-il pas bon de rappeler que ses admirables devanciers, en créant les lois de leur art, eurent en même temps la curiosité de maints problèmes. Leurs successeurs les ont depuis vaillamment solutionnés, mais avec des moyens d'exécution autrement formidables que ceux dont disposaient les constructeurs du XVIe siècle, qui ont, cependant, si magnifiquement enrichi notre patrimoine monumental.

LA MUSIQUE DES ITALIENS

D'APRÈS LES

REMARQUES TRIENNALES[1]

DE JEAN-BAPTISTE DUVAL

(1607-1609)

Par M. André PIRRO.

Il faut plaindre les historiens de la musique : le plus souvent, ils parlent d'œuvres qu'ils n'ont jamais entendues, en effet, qu'ils n'entendront jamais, et que nul homme de leur temps ne saurait leur faire entendre. Ils n'en possèdent que les signes, dans les partitions qu'ils ont recomposées, et ils n'en connaissent que les formes. Toujours, ils ignoreront comment elles sonnèrent : le concert ne revit que dans leur imagination. Aussi doivent-ils recueillir, avec soin, les témoignages de ceux qui, jadis, ont écouté pour eux. Même imparfaites, ces observations valent mieux que nos conjectures les plus habiles. Il suffit qu'elles aient quelque précision. Or, les « remarques » de Jean-Baptiste Duval, avocat, antiquaire

1. *Les remarques triennales de Jean-Baptiste du Val, aduocat en Parlement de Paris et secrétaire de la royne, pendant l'ambassade de Messire Jean Bochard, s^r de Champigny,... ambassadeur à Venise.* Bibliothèque nationale, ms. fr. 13977.

et orientaliste, sont rédigées avec beaucoup de clarté. L'enthousiasme de l'admiration ne le trouble pas. Il a écouté pour nous la musique des Vénitiens, dans un temps où Giovanni Gabrieli et quelques autres maîtres la faisaient resplendir, mais il n'en est pas ébloui; au fond, il doit préférer de beaucoup la musique française, dont la simplicité lui démontre, à l'instant, qu'elle est belle. Pour lui, la richesse des compositeurs de Venise est étrange et confuse. Ils aiment trop à mélanger les instruments et les voix : dans cette harmonie bigarrée, Duval ne distingue pas bien la symétrie des lignes, et cela le prive de tout son plaisir, qui est un plaisir de raison. Il s'efforce, pourtant, de saisir quelque chose, dans le brouillard coloré où son jugement se perd. Il voudrait bien comprendre, il a besoin d'analyser, il ne se résigne pas à laisser inactive sa passion de calculer. Incapable de mesurer les proportions de ces accords disparates, il essaie du moins de satisfaire, par quelque moyen, à son amour de l'arithmétique; et il compte les chanteurs, il tâche de voir en combien de chœurs ils sont distribués, et il dénombre l'orchestre. Il aurait mieux joui de ce qui lui était offert, que sa relation nous serait moins utile : il ne nous parlerait que de lui-même, en nous disant ce qu'il a ressenti, tandis que ses descriptions froides ont la même valeur qu'un document d'archives. Ainsi, quand les compositeurs nous indiquent seulement, sans rien déterminer, qu'ils ont écrit pour les voix et les instruments [1], Duval nous apprend quels étaient ces instruments.

1. Par exemple, les *Concerti di Andrea e di Giovanni Gabrieli,... per voci e strumenti musicali* (1587), ou les *Sacrae Symphoniae* de Giovanni Gabrieli, destinées *tam vocibus quam instrumentis* (1597), etc.

Ne serait-ce que pour cela, ses remarques nous seraient précieuses; mais il note encore beaucoup de particularités que personne n'aurait songé à mentionner, et nous tirons profit de son ignorance même et de ses préjugés.

*
* *

Jean-Baptiste Duval aime la musique, et même la musique des artistes populaires. Volontiers, il va par la ville; il prête l'oreille au discours des charlatans qui « tirent grand argument de la vertu de leurs électuaires »[1]; il regarde le cortège d'Amorevoli, « dit l'Indian », qui, accompagné de quatorze ou quinze hommes d'épée, proclame l'efficacité de ses remèdes; il se mêle à la foule, où se coudoient les Turcs et les moines, les nobles et les derniers du peuple[2]. Il fréquente le marché de la place Saint-Marc, où les Arméniens vendent de la toile de coton, du musc et des calottes de poil de chameau, et il observe que l'un de ces Arméniens contrefait le chant du rossignol si habilement que les gens de la ville le prient d'enseigner à chanter aux rossignols qu'ils gardent chez eux[3]. Il ne manque pas d'écouter les musiciens qui chantent « à l'improviste », sous les balcons, en s'accompagnant de guitares ou de luths[4]; il a bien soin de signaler toutes les aubades auxquelles il assiste[5],

1. Fol. 59 *b*.
2. Fol. 60 *a* et *b*. Duval, qui avait appris l'arabe à Paris en 1600 avec Étienne Hubert, avait déjà beaucoup d'intérêt pour les choses d'Orient; il se plaît à nous décrire les turbans jaunes des Turcs levantins (fol. 47 *b*), il assiste à Venise à la messe grecque (fol. 107 *b*).
3. Fol. 61 *a*.
4. Fol. 81 *a*.
5. Fol. 289 *b*, fol. 315 *a*.

et il n'oublie pas de rapporter qu'il vit conduire un Turc au baptistère, au son des trompettes et des violons[1]. Il est un spectateur attentif des bals publics, dans les cours et dans « les recoins des rues », et il décrit fort exactement les « gaillardes et passomaises et autres danses à la fourlane » que dirige la musique d'un violon ou deux et d'un cistre[2]; par lui, nous savons que les « ballets de nuit » des courtisanes vulgaires sont rythmés par une épinette et un dessus de violon, ou un violon et un cistre, et il nous dit encore qu'elles ne paient pas les musiciens, mais que, au contraire, pour obtenir de les faire danser, les ménétriers leur donnent des escarpins blancs[3].

Plusieurs fois, il a vu le doge sortir de son palais « en triomphe, avec les estandars et les trompettes d'argent »[4] : la veille de l'Ascension (14 mai 1608), il se trouvait sur le passage du cortège, quand le prince se rendit aux vêpres de Saint-Marc, « auec les huict estandars, six trompes d'argent, les haultsbois, le cierge blanc, le cuissin de drap d'or, la chaire d'or, son parasol et l'espée »[5]. A la procession de la Fête-Dieu, il observe que les confrères de Saint-Théodore étaient précédés de quatre trompettes « vestus en Turcs »[6]. L'année suivante, à la même procession, paraissent six joueurs de hautbois « vestus de longues robbes a grandes manches de camelot de soye turquin ou plein, de couleur incarnate »[7]. En

1. Fol. 133 *a*.
2. Fol. 51 *b*.
3. Fol. 82 *b*. Sur les pavanes et passomèzes, voyez encore fol. 102 *b;* Duval traite de nouveau des danses fol. 127 *a*.
4. Fol. 100 *a*.
5. Fol. 106 *a*.
6. Fol. 112 *b*.
7. Fol. 292 *b*. Dans la description de cette procession, il cite

1607, Duval avait assisté à la messe, sur le « grand galion de Saint-Nicolas », quand on l'avait lancé, le jour de la fête du saint. Pendant la messe avaient retenti « divers instrumens haultains, comme clairons, trompettes, haultsbois et tambours », et l'on avait tiré le canon à l'élévation[1]. Le jour de Pâques, en 1608, en sa présence, le doge avait été ramené de Saint-Zacharie dans une galère dorée, tirée par de petits bateaux où des hautbois jouaient à tout moment[2].

*
* *

Fréquemment, il écrit au sujet de la musique des églises. A Saint-Marc, elle fut chantée « à doubles orgues » pendant la messe de la Toussaint (1607)[3] et aux vêpres de la vigile de saint Marc (1609)[4]. Quelquefois, il se contente d'ajouter que, aux « doubles orgues », se joignirent des instruments « de toute sorte »[5]; mais, en général, il ne néglige pas de nommer ces instruments : le jour de Noël (1607), il entendit un accompagnement où se réunissaient les doubles orgues et divers instruments, particulièrement des « trombones, cornets a bouquin, et dessus de viollons auec les voix meslées parmy, et cela tout ensemble remplit fort l'église et a vne grande harmonie »[6]; quelques semaines auparavant, il avait assisté aux

encore les vingt chantres « dont les vns sont séculiers et n'ont que le surplis pardessus leur habit ».

1. Fol. 65 *a*.
2. Fol. 98 *b*.
3. Fol. 44 *b*.
4. Fol. 278 *b*.
5. Fol. 103 *b* (cf. la description de la musique chantée à la louange de Venise, dans une église, après une soutenance de thèses, fol. 73 *a*).
6. Fol. 70 *b*.

premières vêpres de saint Théodore, en l'église du Saint-Sauveur : « Il s'y fit vn concert des meilleurs musiciens qu'ils eussent, tant de voix que d'instruments, principalement de six petits jeux d'orgues, oultre celuy de l'eglise qui est fort bon, et de trombones ou sacqueboutes, haultbois, violles, viollons, luths, cornets a bouquins, fleustes douces et flageollets. Leurs accords et musique est fort remplie et ils chantent bien selon leur mode que l'on ne gouste pas du premier abord, pour n'y prendre bas beaucoup de plaisir et la trouue differente de nostre vsage[1]. » Il apprécie de même les complies en musique des *Frari*, le jour de saint Roch (1608). C'est une musique fort remplie, à la mode italienne, « différente de la nostre » ; elle est « très bonne a qui sçait la gouster », accompagnée de « trombones, espinettes, basses de violles, dessus de viollons, luths et haultsbois »[2]. En 1609, il juge tout de même, quand il a, de nouveau, entendu complies dans l'église des *Frari*. La musique des voix et des instruments était fort bien concertée, et l'on s'était servi « entre aultres de deux jeux d'orgues portatifs, de trombones, luths, théorbes, cornets a bouquin et basses de violon. Qui est acoustumé a leur musique la trouue fort bonne et bien remplie, et entre autres il y eut vn joueur de flageollet qui fit merueilles » (6 avril)[3].

Dans certains couvents de femme, la musique est excellente : chez les religieuses de Saint-Jérôme, le trombone, le violon « et divers autres instruments » jouent avec l'orgue[4] : chez les bénédictines de Saint-

1. Fol. 45 *b*.
2. Fol. 85 *b*.
3. Fol. 274 *b*.
4. Fol. 76 *a*.

Zacharie, qui appartiennent aux familles illustres de Venise, les vêpres furent chantées en musique, le jour de Pâques, par la chapelle du doge : ensuite, les religieuses chantèrent « complies d'un faux bourdon fort agréable, avec des voix vrayement angéliques »[1].

Il ne cite que deux musiciens : Giovanni Croce et Giulio-Cesare Martinengo. Il ne fait que décrire les obsèques du premier. « Il y eust vn maistre de la chapelle du prince, appelé M. Jean de la Croix, surnommé Chizotto[2], qui fut enterré ce jour-là (le lundi 18 mai 1609). Je le vy dans la capelle du baptistaire, habillé en prestre, tenant vn calice de bois doré entre ses mains, et a descouuert dans la biere qui estoit releuée sur vn fort haut eschaffaut tapissé d'vn tapis de Turquie, et la dite biere parée d'vn linceuil passementé de grande dentelle[3]. » Quelques mois plus tard, le jour de l'Assomption, il entendit à Saint-Marc la musique de Martinengo : « La musique fut fort bonne, conduitte par le seig^{r} Jules-César Martinengue, maistre de chapelle à Vdine, qui briguoit la place de maistre de chapelle de Saint-Marc, encore qu'il y eust la moictié moins de reuenu[4]. » La seconde messe de Martinengo, reçu maître de chapelle le 22 août, fut aussi « fort bonne »[5].

Enfin, c'est sans doute G. Gabrieli qui fut l'auteur de ces compositions à huit chœurs, de voix et d'instruments, que les musiciens de Saint-Marc firent entendre la veille de Noël, en 1607, à la lumière de

1. Fol. 98 *b*.
2. Il était de Chioggia.
3. Fol. 283 *b*. On avait attaché, sur un tapis, des feuillets où étaient inscrits des vers italiens et latins à la louange du musicien. Duval y ajoute deux vers, qu'il compose sur-le-champ.
4. Fol. 303 *b*.
5. Fol. 307 *a*.

plus de mille cierges, de soixante grands flambeaux et des lampes d'argent. Et c'est encore à Gabrieli qu'il convient d'attribuer cette Passion, chantée à trois chœurs, sans orgue et sans instruments, au mois d'avril 1608. L'un de ces « chœurs » n'était que d'une voix : du « balcon » qui se trouve à la gauche du chœur elle modulait en plain-chant le récit de l'évangéliste. Pour le second chœur, trois voix étaient réunies : elles exprimaient les paroles de Jésus, « par une musique fort douce et lente »; les chanteurs étaient placés « dans la chaire où se font les prédications, laquelle sert aussi à lire les Euangiles ». Le troisième chœur était « d'une musique forte et violente, composée de tout le chœur des chantres ordinaires, lesquels redisent les paroles de tous les autres qui sont entremis par l'évangéliste et ont leur chœur en leur peupitre ordinaire à la main droitte »[1].

* * *

Pendant les banquets « du prince », la musique ne cesse pas : le « jour saint Etienne », en 1607, elle se fit « sur vn petit balcon auec vne espinette, quelques viollons, luths et haultsbois, et parfois auec vn flageollet, le tout entremeslé de voix à la fantasie des musiciens »[2]. En 1609, les instruments jouèrent de même, sans arrêt, pendant tout le repas : vers la fin, on entendit quelques voix, et leur chant fut si agréable au

1. Fol. 92 *b*. Il entendit aussi, à l'église Saint-Jean, des leçons de ténèbres, chantées d'une musique plaintive, le mercredi saint (fol. 93 *a*). Le jour des Rameaux, un chœur placé au-dessus de Saint-Marc dialoguait avec le chœur qui était resté en bas (fol. 92 *a*).
2. Fol. 72 *b*.

doge qu'il le fit répéter[1]. Les particuliers engageaient des musiciens pour leurs fêtes : Duval entendit, pendant un repas de mariage, concerter le clavecin, les théorbes, les flûtes douces et les voix[2]. Il advint même que l'on joua devant lui une pièce avec des intermèdes en musique. « Je vy représenter, écrit-il le 24 février 1609, ceste sy renommée tragicomédie du *Pastor fido*, composée par le sieur Jean-Baptiste Guarini. Ce furent de jeunes gens, marchands vénitiens, qui la récitèrent par passe-temps et pour leur contentement, et n'y espargnèrent chose quelconque, tant pour l'ornement du théatre, qui estoit fort beau, que pour leurs habits et musique des chœurs entre les actes »[3]. On lui montra aussi des comédiens de métier : le 10 juillet 1608, un comédien espagnol « de ceux du duc de Mantoue, nommé Victorio », fit ses tours devant lui, avec « trois siens compagnons et une comédienne ». Il apprit par eux ce que c'est que de jouer et danser en chantant, à la mode des Indiens, « qui est auec un guiterron appuyé sur un tambour qui est lié à la ceinture et sert comme de table audict guiterron. Le comédien en auoit vn qui luy pendoit en quadrangle sur le genouil auec vn ruban, et le prenant par fois a deux mains par les angles le battoit des doigts ». La femme avait des *castagnoti*. Duval n'en avait jamais vu : il en donne la figure et observe que « cela est commun aux dames indiennes et encores en Espaigne »[4].

1. Fol. 269 *a*.
2. Fol. 135 *a*.
3. Fol. 259 *a*. Guarini, qui était présent, avoua que son œuvre n'avait jamais été mieux récitée.
4. Fol. 121 *b*.

***

A Florence, enfin, le mercredi 22 octobre 1608, Duval vit une comédie en musique. Sur la scène du palais Pitti, on représenta les *Amours d'Endymion et de la lune ;* Duval admira beaucoup les machines : le théâtre changea trois ou quatre fois, des chariots descendirent du ciel, Phébus passa « par le milieu du théatre » avec ses chevaux, et l'on figura « vne infinité de crotesques et resueries telles que se les peuuent représenter ceux qui songent... Tous les personnages jouèrent leur jeu en chantant, leur voix estant accompagnée de guiterons, luths, théorbes, espinettes et aultres instrumens. Cela est une inuention renouuelée des Grecqs qui les premiers chantèrent des comédies et faisoit bon ouyr telle musique, correspondante si bien a la voix de chasque personnage qui jouoit »[1].

Il y eut divers « intermezes » ; en particulier, un ballet à la française. Le grand-duc de Toscane avait fait venir « deux bandes de viollons, les vns d'Auignon et les aultres de Marseille, qui ont la réputation par dessus tous aultres ». Duval décrit les pas : six hommes et six filles représentèrent diverses figures en dansant, et le « grand prince et la grande princesse » dansèrent des gaillardes à la mode du pays[2].

Le 25 octobre fut donnée, dans le « vieil château », une grande comédie, sur le *Jugement de Pâris :* la mise en scène en était merveilleuse[3]. Duval assista

1. Fol. 177 *b*.
2. Fol. 177 *b*.
3. Fol. 178 *a*.

aussi au ballet à cheval; quatre esclaves avaient chacun, à l'arçon de leur selle, deux tambours turcs qu'ils battaient à leur mode, et l'on entendit aussi un orchestre barbare, formé de deux flageolets, un « tambour de Biscaye sans parchemin, une cymbale et deux trompettes de gallères turques ».

*
* *

Ce que Duval nous rapporte au sujet de la musique de Rome est beaucoup moins intéressant que ses remarques sur la musique de Venise et de Florence. Le 30 novembre 1608, il raconte qu'il entendit chanter la messe dans la chapelle du pape « en grande dévotion »[1], et, le 14 janvier 1609, il consigne dans son journal que les hautbois ont joué, le matin, sur la galerie de la grosse tour du « castel Saint-Ange », ainsi qu'ils le font quotidiennement pendant l'hiver. En d'autres moments de l'année, ils ne jouent que la vigile des fêtes ou la veille d'une « exécution de justice à mort »[2].

En revenant d'Italie, Duval passa par Strasbourg : il observe que le carillon de l'horloge, à la cathédrale, sonne les « psaumes à la luthérienne »[3].

1. Fol. 207 *a*.
2. Fol. 232 *b*.
3. Fol. 389.

UNE VIE INÉDITE

DE

FRANÇOIS PERRIER

PAR

LE COMTE DE CAYLUS ET MARIETTE

Par M. Jean Laran.

Si l'on jugeait uniquement le talent de François Perrier d'après les trois tableaux de sa main que conserve le Louvre[1], on s'étonnerait peut-être un peu de la haute situation occupée par cet artiste, émule de Vouet, maître de Le Brun et l'un des fondateurs de l'Académie. Mais, comme plus d'un de ses contemporains, ce n'est pas dans les tableaux de chevalet qu'il avait mis le meilleur de son talent. Son mérite et celui de ses pareils est d'avoir préparé la formule décorative qui s'épanouira dans le Louvre et dans le Versailles de Louis XIV. « Malheureusement pour la gloire de ces artistes, — ainsi que le faisait observer M. Lemonnier, — nous ne pouvons que rarement les apprécier là où ils donnèrent ce qu'ils avaient de meilleur[2]. »

1. *Acis et Galatée* (nº 694); *Orphée devant Pluton* (nº 695); *Énée et ses guerriers combattant les Harpyes* (nº 696).
2. Henry Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, Paris, 1893, petit in-8º, p. 263.

On sait en effet que l'œuvre principale de Perrier à Paris, les peintures de la fameuse galerie de Mansard à l'hôtel de la Vrillière, a été entièrement refaite par Balze et Denuelle. Le temple Sainte-Marie, dont notre artiste avait décoré à fresque deux coupoles, a été presque totalement réédifié après la Commune. Le plafond de l'hôtel Carnavalet que l'on peut lui attribuer n'est plus qu'une ruine. Reste-t-il quelque trace des autres grands travaux décoratifs entrepris à Lyon et dans les environs de Paris? Ce n'est pas impossible, mais nous ne nous proposons pas ici d'éclaircir tout ce qui est incertain dans la vie et l'œuvre de Perrier; nous désirons seulement apporter, comme contribution à sa biographie, une notice inédite due à la collaboration de deux grands érudits du XVIIIe siècle.

Cette notice est extraite d'un recueil manuscrit de 269 feuillets conservé au Cabinet des Estampes sous la cote *Ya 14 j* et portant encore sur sa demi-reliure fauve une étiquette rouge du XVIIIe siècle, avec ce seul titre : *Vies d'artistes et conférence*[*s*].

Ce recueil, acquis le 10 juin 1901, a appartenu à la collection Defer-Dumesnil dont il porte le monogramme[1]. Le Bulletin d'acquisition de la Biblio-

1. La date de l'acquisition explique suffisamment pourquoi M. Rocheblave n'a pas eu connaissance de ce manuscrit lorsqu'il a écrit son intéressant *Essai sur le comte de Caylus*, Paris, 1889, in-8°. Il l'a signalé dans la suite, en même temps que M. Fontaine, dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, 1907, p. 101. M. Fontaine enfin en a utilisé les pages les plus importantes dans son excellente édition des *Vies d'artistes du XVIIIe siecle ... par le comte de Caylus*, Paris, 1910, gr. in-8°. Parmi les passages inédits que fournirait encore notre manuscrit, signalons des documents sur le sculpteur Ph. Buyster et une vie de Fr. Girardon.

thèque nationale le désigne ainsi : « Vies d'Artistes et Conférences, ms. par le comte de Caylus, avec notes de la main de Mariette et une notice de ce dernier sur François Perrier. »

A quelque chose près, cette désignation peut être tenue pour exacte. Le texte du manuscrit est bien celui des discours rédigés par Caylus et lus par lui à l'Académie royale de peinture. L'écriture de la majeure partie du recueil est d'un des copistes habituels de Caylus; la main du célèbre amateur se retrouve même çà et là, notamment dans la *Vie de Thomas Germain*. C'est bien Mariette enfin qui a annoté le travail de son ami; c'est lui qui a entièrement recopié la présente vie de Perrier. Mais en quelle mesure en est-il l'auteur?

Il est hors de doute que cette vie de François Perrier, attribuée à Mariette, est celle qui a été lue à l'Académie par Caylus, le 8 mai 1751. Quelques mots du début le laissent entendre et la démonstration en est fournie par le ms. 13 (ancien n° 2) de l'École des Beaux-Arts[1].

1. C'est le précieux recueil intitulé un peu brièvement *Projet pour l'histoire de l'Académie* dans la notice rédigée par M. de Bengy-Puyvallée (Paris, Plon, 1908, in-8°) pour le Catalogue des mss. des bibliothèques parisiennes, dirigé par M. Omont.

Signalons aussi à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts un autre manuscrit, le n° 114, qui pourrait à première vue ajouter encore à la confusion. Il contient en effet, brochés ensemble, un « Mémoire historique des principaux ouvrages de peinture de M. Perrier... » entièrement différent du nôtre et la réplique de Coypel à Caylus à la suite de la lecture de la vie de Perrier (elle a été publiée dans les *Procès-verbaux...*, t. IV, p. 271). Mais il ne faudrait pas en conclure que la réplique correspond à ce mémoire anonyme; ce dernier, antérieur d'un siècle, n'est autre, en effet, que celui de Guillet de Saint-Georges qu'ont reproduit les éditeurs des *Mémoires inédits...*, t. I, p. 127-137. Nous saisissons avec plaisir cette

Ce dernier contient en effet un brouillon autographe de Caylus, chargé de ratures et de renvois, beaucoup plus succinct que la leçon publiée ici, mais qui en renferme déjà toute la substance. Si notre texte a une étendue presque double du travail primitif, c'est seulement parce qu'il a été copieusement grossi de considérations générales conformément à toutes les règles du délayage académique.

C'est sans doute au cours de ce travail de développement qu'est intervenue la collaboration de Mariette. Il est peu vraisemblable en effet qu'il se soit borné au rôle de copiste. Nous savons que les deux grands érudits n'ont jamais cessé d'entretenir les relations les plus étroites. C'est à Mariette que Caylus adresse ses premières notes archéologiques, en 1716; c'est Mariette qui introduit Caylus chez Crozat et lui fait place ainsi dans le monde des amateurs; c'est Mariette enfin que nous trouvons au lit de mort de Caylus, en 1765. Notre recueil apporte en outre presque à chaque page la preuve que Caylus soumettait volontiers ses manuscrits à son ami, qui biffait, remaniait et complétait certains passages, pour le fond et la forme, avec beaucoup d'autorité[1].

Nous pouvons donc, avec une quasi-certitude, déterminer ainsi la paternité de la présente notice : Caylus en est l'auteur principal, c'est lui qui a repris,

occasion de remercier nos collègues MM. Lavallée, Rouchès et Martine de l'obligeance avec laquelle ils nous ont facilité la consultation de leurs archives.

1. Cette preuve trouverait ailleurs sa confirmation : à la bibliothèque de l'Université, on peut voir, dans le ms. 1152, trois brouillons successifs de la vie de Van Obstal écrits de la main de Caylus; le dernier a été corrigé par Mariette. Ce manuscrit m'a été très aimablement communiqué par mon collègue et ami M. Barrau-Dihigo.

développé et remis à jour les informations autrefois recueillies par Guillet de Saint-Georges; Mariette, qui, à en juger du moins par ses propres manuscrits[1], ne possédait sur Perrier aucun renseignement particulier, est intervenu seulement au cours de la rédaction définitive, mais il n'a pas jugé ce travail négligeable puisqu'il a pris la peine d'en recopier le texte de sa propre main. C'est ce qui nous excusera peut-être de l'avoir cru digne de l'impression.

VIE DE FRANÇOIS PERRIER, PEINTRE.

François Perrier étoit fils d'un orfèvre de Saint-Jean-de-L'Aulne, petite ville du duché de Bourgogne; ce qui lui fit donner pendant longtems le surnom de Bourguignon. J'aime mieux suivre vos Registres sur le lieu de sa naissance que de croire M. de Piles qui le fait originaire de Franche-Comté et que d'ajouter foi à quelques autres mémoires conservés parmi vos papiers qui le disent natif de Mâcon[2]. Quoy qu'il en soit, il quitta sa famille dans une très grande jeunesse pour aller à Lyon, où il reçut les premiers principes de la peinture et du dessein. Le désir de réussir, l'envie de s'élever, cette noble ambition qu'on doit désirer dans les jeunes gens par toutes sortes de raisons, mais principalement parce qu'elle les rend appliqués et les détourne des dangers auxquels leur peu d'expérience les expose si facilement, tous ces bons sentimens réunis lui inspirèrent le désir d'aller à Rome. La

1. Cabinet des Estampes, *Notes sur les peintres et sculpteurs*, 10 vol. manuscrits, Y^{a} 14. On sait qu'une partie seulement de ces notes a passé dans l'édition de l'*Abecedario* due à A. de Montaiglon et Ph. de Chennevières.

2. Saint-Jean-de-Losne est un chef-lieu de canton de l'arrondissement de Beaune. Ainsi que de Piles, Félibien et Guérin faisaient naître Perrier à Salins, en Franche-Comté, Guillet de Saint-Georges et d'Argenville le faisaient naître à Mâcon. Caylus oublie d'ajouter que, d'après les registres de l'Académie, Perrier serait né en 1590.

prévoyance n'est pas ordinairement compagne de l'âge qu'il avoit alors; il n'avoit point du tout calculé l'argent qu'il lui falloit pour un aussi grand voyage, ou, s'il l'avoit compté, il ne l'avoit pas proportionné à tous les besoins d'un voyageur quelque modéré qu'il soit. En un mot, il fut bientôt sans ressource, apparemment trop éloigné de Lyon pour y revenir. De tous ceux qui se trouvoient sur le même chemin et qui pouvoient avoir le même voyage pour objet, on ne se doutera jamais que ce fut un aveugle dont il fit la rencontre et qui servit à le tirer de peine; cette vérité est assurément une des grandes preuves de la Providence. Perrier ne laissa point échapper cette occasion, toute médiocre qu'elle pouvoit être, et il prit le parti de conduire cet aveugle que la dévotion plustost que la curiosité pouvoit déterminer à se rendre à Rome. C'est dommage que Perrier n'ait pas écrit ses avantures ou que ceux à qui il les a contées n'en ayent fait aucun usage. Un jeune homme plein de feu et capable de résolution, enfin né pour être peintre, nous auroit fourni des Mémoires amusans et peut être plus comiques que ceux de Lazarille de Tormes.

Ce n'est pas le tout de se trouver à Rome, il faut sçavoir ce qu'on y deviendra; une grande fatigue, un très mauvais équipage, des talens médiocres, une grande jeunesse, qu'on soupçonne toujours d'une mauvaise conduite, ne présentent pas beaucoup de ressources à un étranger. Perrier auroit donc été dans le plus grand des embarras, il ne lui auroit jamais été possible de quitter le gouvernement de son aveugle s'il n'avoit trouvé un maître peintre, de ceux qui tiennent boutique, qui le reçut chez lui. Cet accueil n'est pas commun, surtout en Italie. Il est à présumer que le marchand y rencontroit son avantage. Au reste, ce bon homme, capable de tirer ainsi un jeune homme de la cruelle situation où il se trouvoit, méritoit de vivre plus longtems; il mourut, et Perrier se donna à celui de la même profession qui fit l'emplette de la boutique et des effets du maître que la mort venoit de lui enlever. Ce nouveau marchand, frappé de l'application et de l'ardeur pour le travail que Perrier témoignoit, empruntoit les tableaux des meilleurs maîtres pour lui donner à

copier; il est vrai qu'il vendoit les copies assez avantageusement; mais le procédé étoit si bon et d'un homme qui aimoit tant à servir les Arts qu'il en faut rejetter nécesairement la plus grande partie sur la sagesse, la bonne volonté et les talens naissans du jeune peintre. Il sçavoit par la douceur de son caractère captiver des hommes de cette espèce, qui pour l'ordinaire ne pensent qu'à leur intérêt et qui sont bien éloignés d'aimer et de considérer l'art dont ils vivent.

Perrier ne fut pas longtems sans dessiner avec une grande facilité et d'assez bon goût, ainsi plusieurs jeunes gens qui se trouvoient à Rome pour étudier le prioient de retoucher leurs desseins; il y en avoit même souvent qui lui achetoient ceux qu'il avoit faits et les envoyoient ensuite à leurs parens pour leur donner une idée avantageuse du fruit qu'ils retiroient de leur voyage et mériter de plus grands secours pour leur dépense. *Pauvres parens, voilà comme on vous traite!*

Enfin, Perrier ne fut pas longtemps sans acquérir une facilité égale dans le pinceau; alors, il fut plus en état de profiter des soins du marchand et même de s'acquitter en quelque sorte envers lui; car, dans la vérité, ce marchand l'avoit pour ainsi dire achetté avec la boutique. Cet autre bon homme l'aimoit sans doute beaucoup, ce qui confirme l'idée avantageuse de sa conduite et de la bonté de son caractère, et son maître fit pour lui tout ce que le meilleur des pères auroit pu faire en sa faveur. Il lui procura la connoissance de Lanfranc; Perrier sentit le mérite de ce grand artiste, il fut touché de sa manière et fit ses efforts pour le suivre; il eut d'autant plus de facilité à y parvenir qu'il devint bientôt l'élève favori de son nouveau maître, qui le fit beaucoup travailler.

Après avoir été quelque tems à une si bonne école, il fut employé pour lui-même et fit plusieurs ouvrages à Tivoli dans le palais du cardinal d'Est[1], ce fut sans inter-

1. On sait que la célèbre villa avait été construite en 1549 sur les dessins de Pietro Ligorio pour le cardinal Hippolyte d'Este. Après la mort de son neveu, Louis, évêque de Ferrare, en 1586, Tivoli avait cessé d'appartenir à la famille d'Este et avait fait retour au Saint-Siège.

rompre les études qu'il faisoit sans cesse d'après les plus beaux morceaux de l'antiquité.

Ce n'est jamais en vain qu'un jeune homme s'est appliqué; des exemples sans nombre prouvent que les fruits de son étude ne sont jamais perdus. Le mérite et le talent de Perrier se répandirent en France. Les gens considérables et les curieux firent venir plusieurs de ses tableaux.

On distingua, dans le nombre de ceux qui furent alors envoyés à Paris, un *Crucifiment* placé sur le maître-autel de l'église Sainte-Geneviève-des-Ardens et que l'on vient de transporter à . . . . .[1] en démolissant ce temple pour faire place au bâtiment des Enfans-Trouvés.

Enfin, en 1630, il se rendit aux sollicitations qu'il recevoit continuellement de France et particulièrement aux instances des bienfaiteurs de la Chartreuse de Lyon, où il s'arrêta; il ne m'a pas été possible de sçavoir précisément en quelle année. Il commença par y faire huit tableaux dont on trouvera les sujets à la fin de cette vie. Les autres ouvrages qu'il a exécutés pour ce mesme couvent sont à fresque et font l'ornement du petit cloître. Il est vrai qu'il fut associé avec d'autres peintres pour ce travail et chacun d'eux, choisissant alternativement un des traits de l'histoire de saint Bruno, l'assemblage de tous ces tableaux produisit, avec toute la diligence désirée par les moines, l'histoire complette de leur fondateur. On trouvera dans le catalogue les sujets des tableaux qui furent exécutés par Perrier.

Après avoir fait quelques autres ouvrages à Lyon, il vint à Paris, où son premier soin fut de se rendre auprès de Vouet, dont la réputation étoit alors dans toute sa force et dans tout son brillant. Ce grand peintre étoit chargé d'orner de ses ouvrages plusieurs appartemens de la superbe maison de Chilly appartenante à M. le maréchal d'Effiat. Il y travailloit lorsque Perrier le vint trouver, il consentit à peindre la chapelle sur les desseins de ce maitre habile, et il s'en acquita si bien que ce morceau est regardé comme le mieux peint de tout le château.

1. En blanc dans le texte.

Quelque tems après, Perrier fut chargé du plafond de la seconde Chambre des Enquêtes, il y a représenté *la Justice accompagnée de tous ses symboles*. Cet ouvrage étoit à peine fini que M. de Guénégaud, surintendant des Finances, le chargea du dôme de sa chapelle de Fresne où l'on voit une *Assomption de la Vierge*. Il fut aussi choisi pour travailler au château de Rinci[1]. M. Bordier, maître de cette belle maison, aimoit à voir la variété des manières, car les trois chambres du premier étage sont ornées de peintures de différentes mains et le morceau de Perrier est assurément le plus distingué et peut être regardé comme un des plus beaux qu'il ait faits. C'est une *Bacchanale* de la plus élégante et de la plus agréable composition; elle rappelle les nobles idées de Jules-Romain lorsqu'il a exécuté de pareils sujets. Celui-ci est exécuté à fresque et ne peut être mieux conservé. On pourroit y reprendre un peu de dureté dans la couleur. La calotte du sallon de cette même maison est encore de la main de Perrier, elle fait voir des compartimens et des bas-reliefs feints de stuc, ils sont de la plus grande beauté et de l'effet le plus trompeur. Des affaires particulières, dont le détail ne nous est pas connu, engagèrent Perrier, après avoir terminé cet ouvrage, à faire un second voyage à Rome; il revint à Paris en 1645 pour ne s'en plus éloigner et, en 1648, qui fut l'année de l'érection de votre Académie, il fut nommé un des douze premiers officiers chargés de conduire l'École et de présider à ses exercices sous le nom d'Anciens.

La gallerie de l'hôtel de la Vrillière, qu'il fut chargé d'exécuter à fresque à son retour, seroit seule capable de faire son éloge, en ne considérant même que la préférence qui lui fut donnée; car dans tous les tems les hommes ont été honnorés et flattés de certains choix, tel étoit celui que pouvoit faire M. de la Vrillière. Ce ministre

1. « Nommé aujourd'hui Livri », dit le ms. des beaux-arts. Le château avait été acheté, en effet, en 1694 par Louis Sanguin, marquis de Livry, qui fut maréchal de camp et maître d'hôtel du roi. Cf. Ch. Chavard et O. Stemler, *Recherches sur le Raincy*, Paris, 1884, in-8°.

étoit non seulement amateur, mais bon connoisseur, il en a laissé la preuve la plus assurée par l'assemblage d'un de ces cabinets, dont même le premier coup d'œil déclare aux curieux le grand goût et les connoissances solides de celui qu'il l'a formé. La justice qu'on rend à ces sortes d'assemblages se conserve dans la république des arts, même longtems après que ces beaux cabinets sont dispersés, et l'on cite éternellement les morceaux qu'ils ont possédés; c'est un nouveau titre pour la preuve de leur beauté.

La gallerie dont Perrier fut chargé est véritablement magnifique; elle a 19 toises 4 pieds de longueur sur la largeur de 3 toises un pied. Les sujets dont Perrier l'a ornée ne forment point une suite historique; il a donné carrière à son imagination et n'a représenté que les sujets de la Fable qui lui ont paru les plus agréables et les plus heureux pour son talent; mais, dans le dessein de rendre la totalité flateuse et recommandable, il a peint dans la voûte un compartiment d'architecture varié par des arcs-doubleaux, des cadres, des panneaux et des bordures ovales, dans lesquelles il a renfermé ses tableaux, dont la variété est des plus piquantes.

Le premier tableau de la voûte, sur la droite en sortant de l'appartement, représente *l'Entreveuë de Neptune et d'Amphitrite*. L'un et l'autre sont accompagnés des divinités de la mer et sont représentés avec tout l'appareil de leur cour.

Celui de la gauche présente *Junon dans son char traisné par des paons;* cette déesse est accompagnée d'Iris et commande à Éole de laisser sortir les vents pour favoriser sans doute l'armée des Grecs assemblée pour le siège de Troye.

On voit ensuite à côté d'un arc-doubleau plusieurs panneaux ronds qui renferment les portraits de quelques-uns des héros de l'antiquité.

Dans l'espace compris entre les deux autres arcs-doubleaux, Perrier a placé au milieu de la voûte un grand tableau dans lequel il a fait voir Diane assise sur un nuage, accompagnée des génies de la chasse avec leurs attributs. Des bas-reliefs feints de bronze doré, qui repré-

sentent *Amphytrite dans une conque marine tirée par des dauphins* et *Borée qui enlève Oréthie*, sont placés à droite et à gauche sur la chute de la voûte.

Le tableau principal de cette partie de la voûte est enfermé dans un quadre dont les extrémités forment de l'un et de l'autre côté des portions de cercle dans lesquelles sont peints *Apollon dans son char*, accompagné du Tems, des Heures, de l'Aurore, des Zéphirs et de la Nuit qui se retire à l'approche du soleil.

Au delà de ce grand tableau et dans le milieu de la voûte, entre deux arcs-doubleaux, il a placé *l'Aurore* avec tous ses attributs. Dans une bordure ovale, à la droite de ce morceau, on voit un bas-relief feint de bronze vert et de forme ronde; il représente *Hercule qui étouffe Antée*, et dans un autre bas-relief, à la gauche, et qui fait pendant à ce dernier, il a placé deux *Vestales* qui conservent le feu sacré.

Les deux derniers tableaux de la voûte sont enfermés chacun dans un grand quadre, celui de la main droite représente *Pluton lorsqu'il enleva Proserpine* et celui de la main gauche *Jupiter qui vient avec toute sa gloire rendre visite à Sémélé*.

Le haut des deux faces opposées de la galerie et qui terminent la longueur de la voûte, et qu'on appelle des culs-de-four, sont également ornés de peintures; sur le haut de la face ceintrée, du côté des appartemens, il a placé plusieurs figures symboliques, telles que *l'Architecture* et *la Musique*, et dans la face opposée *la Peinture* et *la Sculpture* avec les richesses des symboles accordés aux arts libéraux.

Enfin, les trumeaux et les lambris de la gallerie sont ou de la main de Perrier ou bien exécutés sur ses desseins. Cet ouvrage à fresque prouve assurément un beau génie et une grande exécution, et l'artiste, par conséquent, fait beaucoup d'honneur au pays qui l'a produit.

Perrier a aussi travaillé pour M. le président Lambert, qui n'a rien épargné pour rendre recommandable du costé des arts sa belle maison placée à la pointe de l'Isle. Bien des gens ont sacrifié de tous les tems des sommes immenses à la décoration de leurs maisons; mais tous

n'ont pas apporté, comme M. Lambert, le soin et la connoissance dans le choix des grands hommes qu'ils ont employés.

Perrier lui a fait quelques tableaux qui représentent des sujets de la fable, ils sont placés dans la gorge du plafond du cabinet des Muses et peints sur fonds d'or; ils font honneur à celui qui les a produits, quoy qu'à dire la vérité ce soit peu de chose et que dans cette place il ait affaire à un mauvais voisin, Le Sueur.

On voit encore deux petits plafonds de Perrier dans l'église des religieuses de Sainte-Marie de la rue Saint-Antoine; ils sont à fresque et de forme ovale, l'un est au milieu de cette église et représente une gloire céleste, l'autre est placé dans la chapelle de la Vierge et l'on y voit une *Assomption;* ces morceaux, peu considérables par eux-mêmes, font cependant plaisir à voir.

Il mourut à Paris au mois de juin 1650; il étoit le septième de la classe des Anciens; c'est, comme je vous l'ai déjà dit, le nom qu'on donnoit aux professeurs dans l'enfance de l'Académie. Le sort l'avoit fait professeur, et il le fut pendant deux ans, ou peu s'en faut; car elles n'etoient pas tout à fait expirées lorsqu'il mourut. Il n'étoit point encore d'usage dans ces premiers tems de donner des tableaux de réception, ainsi vos salles n'ont point l'avantage de posséder des preuves de son mérite.

Perrier étoit grand et d'une figure agréable, et, quoyque son caractère fût sage, froid et modéré, il étoit vif pour ses amis et, par une conséquence necessaire et dependante de ces mêmes qualités, il avoit plus réuni que personne l'estime particulière et généralle. Voilà le portrait de ses mœurs et celui de sa figure. Quant à ses talens, il avoit beaucoup de feu, son génie étoit facile, sa maniere de dessiner aisée et agreable; il peignoit assez bien le paysage et suivoit dans cette partie le stile des Caraches. Son coloris étoit à la vérité un peu outré et ses ombres trop noires. On peut lui reprocher de n'avoir pas toujours été fort exact dans la perspective pour la place de ses figures.

On ne connoit point de peintres qui ayent gravé un plus grand nombre de planches à l'eau forte. Il a fait voir

dans ce genre beaucoup d'esprit et de facilité ; l'un et l'autre sont en effet l'attrait et le mérite de cette petite partie de l'art. Dans la grande dispute qui s'éleva sur les deux célèbres tableaux de *la Communion de saint Jérôme*, peints l'un à Bologne, dans la Chartreuse, par Augustin Carache et l'autre à Rome par le Dominiquain, Perrier fit une eau forte du premier à la prière de Lanfranc, et ce grand peintre envoya cette estampe par toute l'Europe pour prouver qu'il avoit eu raison de soutenir que le tableau du Dominiquain étoit composé d'après celui d'Augustin Carache.

Liste des ouvrages de Fr. Perrier.

Plusieurs ouvrages à Tivoli dans le Palais du cardinal d'Est.

Un *Crucifix* pour le grand-autel de Sainte-Geneviève-des-Ardens.

Un *Crucifix*, accompagné de plusieurs figures, pour l'auteur du chapitre de la Chartreuse de Lyon et les huit morceaux suivans pour les mêmes religieux :

Une *Prière de J.-C. au jardin des oliviers* dans la chachapelle de Saint-Antoine.

Une *Décolation de saint Jean*. Morceau qu'il a gravé, placé dans le chœur.

J.-C. accompagné de la Vierge et de saint Joseph, placé dans le chœur.

La Cène, c'est le plus grand morceau des huit. Celui-ci est dans le réfectoire.

Saint Anthelme, évêque du Bellay et général de l'ordre des Chartreux, qui ressuscite un homme mort de la piqûre d'une vipère, placé dans le chapitre.

Un *Crucifix*, avec une *Magdelaine* et *Saint Bruno*, dans la chambre du prieur.

Un *Saint Bruno qui offre un lys à la Vierge*, dans la même chambre.

On voit dans le petit cloître de cette même Chartreuse dix autres morceaux à fresque de la vie de saint Bruno. En voici les sujets :

Saint Bruno qui se propose de quitter le monde et qui exhorte ses amis à une pareille retraite.

Une apparition des anges à saint Bruno.

L'Entreveüe de saint Bruno et d'un hermite.

Saint Hugues, évêque de Grenoble, couché par terre avec un sentiment de mortification, quoyque revêtu de son habit épiscopal.

Saint Hugues qui donne l'habit de Chartreux à deux compagnons de saint Bruno.

Une apparition de la Vierge à saint Bruno sur le sommet d'une montagne.

Saint Bruno et ses compagnons prosternés aux pieds d'Urbain II qui les reçoit favorablement.

Une apparition de la Vierge et de saint Pierre à un Chartreux.

Le Pape offrant à saint Bruno la dignité épiscopale qu'il refuse.

Saint Bruno qui apparoît à Roger, comte de Calabre, et qui lui revele la trahison d'un de ses capitaines.

La *Chapelle de Chilly*, sur les desseins de Vouet.

Alexandre et son médecin.

Hercule et Omphale.

Une allégorie sur la naissance de Louis XIV.

Vulcain qui forge des armes en présence de Vénus.

Acis, Galathée et Poliphème[1].

Le Triomphe de Neptune.

Saturne qui coupe les ailes à l'Amour[2].

La Justice avec ses symboles, dans le plafond de la seconde Chambre des Enquêtes.

Le Dôme de la chapelle de Fresne.

Une *Bacchanale* à fresque, dans le plafond d'une chambre du château de Livri, autrefois nommé de Rinci.

La gallerie de l'hôtel de la Vrillière, aujourd'hui l'hôtel de Toulouse.

Quelques morceaux pour M. le président Lambert.

1. Au Louvre, n° 694. La gravure de ce tableau, éditée par N. de Poilly, est due à Perrier lui-même. Elle ne figure pas dans le catalogue de R. Dumesnil.

2. Gravé par Perrier. R. Dumesnil, n° 11.

Deux petites coupoles dans l'église des filles de Sainte-Marie, rüe Saint-Antoine.

Jupiter enfant et la nymphe Amalthée.

Poliphème et Galathée, car il a souvent répété ce sujet, mais avec une grande variété.

On ne fera point le détail de tout ce qu'il a gravé, qui est en assez grand nombre[1].

1. Le catalogue de l'œuvre gravé de Perrier, par Robert Dumesnil, comprend 198 pièces (*Le peintre-graveur français*, t. VI, p. 162-201, et t. XI, p. 254-256).

Le manuscrit des beaux-arts donnait à la suite de la liste des peintures un embryon de catalogue des gravures, supprimé sans doute par Mariette comme insuffisamment complet :

« Un recueil de cent des plus belles statues antiques de Rome.

« Cinquante bas-reliefs antiques.

« Les triangles de Raphaël à Chigi, ainsi que l'*Assemblée* et le *Festin des dieux* de ce même petit palais.

« Un *Crucifix*, une *Fuite en Égipte*, un *Saint Roch* et une *Décollation de saint Jean* d'après lui.

« Il a aussi gravé quelques figures antiques en clair obscur. »

LES DERNIERS JOURS

DE

NICOLAS POUSSIN

ET LES

ORIGINES DE L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

Par M. André Fontaine.

Dans sa remarquable édition des *Lettres de Poussin*, M. Charles Jouanny a réuni toutes les informations qu'il a pu découvrir sur les dernières années du grand artiste. Dès 1660, celui-ci « ne passe aucun jour sans douleur » ; il se voit « contraint d'abandonner tout labeur et de mettre les couleurs et les pinceaux à part »[1]. Il reprend cependant le travail, peint en 1662 un tableau de *la Samaritaine*, dont l'exécution se trouve retardée par « un fâcheux rhume » ; et nous savons qu'en 1664, dans cette année où, « paralytique, plein d'infirmités de toutes sortes », il perd sa « bonne femme »[2], il achève pourtant *le Déluge*, précieux testament artistique qu'on pourrait presque croire une allégorie à cet hiver et à ce désastre de la vie où s'engloutissait peu à peu le génie de l'artiste.

1. *Correspondance de Nicolas Poussin*, édit. Jouanny, p. 450.
2. *Ibid.*, p. 458-459.

Mais, en 1665, que devint Poussin pendant les quelques mois qui précédèrent sa mort? Nous savons bien qu'un sien neveu vint rôder à Rome autour de l'héritage convoité, qu'il se préoccupa de sa famille et des biens importants qu'il laissait, que le 1er mars il se *réveilla* pour inscrire dans une lettre fameuse quelques vérités dont les unes sont trop évidentes, dont les autres semblent l'écho de la haute doctrine qu'il pratiqua; nous nous le figurons seul, abandonné, découragé par la souffrance, attendant la mort, et nous déplorons qu'un de ses amis ne nous ait pas laissé quelques détails sur sa fin.

L'étude attentive et le rapprochement de certains textes depuis longtemps connus vont me permettre de jeter une toute petite lueur sur cette obscurité. Mais lorsqu'il s'agit d'un Poussin, rien n'est à négliger, et nous ne pouvons faire fi du moindre renseignement.

Les procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture nous apprennent que l'Académie de France à Rome exista de fait avant son établissement officiel, puisque de jeunes artistes reçurent dès 1664 « la pension du roi » pour aller à Rome, conformément aux projets de Louis XIV et de Colbert. M. Lucien Marcheix a même relevé, dans la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, la présence, dans cette ville, en 1661, du peintre Bénigne Sarrazin, fils du grand sculpteur, et a cru pouvoir le considérer comme le plus ancien pensionnaire[1]. Mais enfin, c'est le 10 septembre 1664

1. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, année 1908, p. 23. — Bénigne Sarrazin obtint bien, le 20 décembre 1660, en même temps qu'un logement au Louvre « la somme de 300 livres de pension par forme d'entretennement

que Colbert vient distribuer les prix du premier concours institué conformément à l'article XXIV des statuts du 24 décembre 1663, concours qui, ayant subsisté jusqu'à nos jours malgré la suppression de l'ancienne Académie, continue d'ouvrir à nos jeunes artistes la route de l'Italie. Colbert donc promet aux lauréats « que le roi leur donnera pension pour aller à Rome quand l'Académie le jugera à propos ». Le 29 novembre, celle-ci donne « déclaration aux sieurs Meunier et Corneille le jeune portant qu'ayant reconnu l'assiduité et le progrès qu'ils ont fait dans le dessin et peinture, par lequel ils ont obtenu les premier et second prix, l'Académie a jugé qu'ils sont en état de profiter en l'étude du dit art en Italie, quand il plaira à Sa Majesté de les y envoyer ». Et enfin, le 27 décembre, M. du Metz vient lui-même annoncer que « M. Colbert ayant vu le certificat de l'Académie... a incontinent ordonné l'argent nécessaire pour leur voyage et la pension pour les y entretenir ».

Disons pourtant que les *Comptes des Bâtiments du roi* nous donnent à penser : 1° que l'ordonnancement de la dépense ne fut pas immédiat ; 2° que le roi adjoignit un sculpteur, ou plutôt un graveur, aux deux peintres, puisque nous y lisons : « 23 avril 1665, au s[r] Beaubrun, trésorier de l'Académie de peinture et sculpture, ... 411 livres pour le paiement des prix

par chacun an pendant qu'il sera en Italie », et cela « pour donner moyens au dict Benigne Sarazin d'aller étudier à Rome afin de se perfectionner au dict art de peinture ». Mais, en 1660, on ne voit pas que le roi songe à créer une Académie de France à Rome, et il faudrait savoir si pareille faveur n'avait pas déjà été accordée à quelques jeunes artistes. Au reste, Bénigne Sarrazin était à Rome en 1664 et travaillait à l'Académie en 1669 (cf. *Corresp. des directeurs de l'Académie*, t. I, p. 23).

donnés aux étudiants », et plus loin, à la date du 5 mai : « A Étienne Baudet, pour le voyage qu'il va faire en Italie pour étudier en l'art de sculpture, 200 l. — A Meunier et Corneille jeune, peintres, idem, 300 l.[1]. »

Nous connaissons Baudet et Jean-Baptiste Corneille. Mais qui donc était ce Meunier dont le nom se retrouve toujours écrit de la même façon dans les procès-verbaux de l'Académie depuis le 7 avril 1663, jour où il obtint un prix pour une sorte de concours d'essai d'où devaient sortir les grands concours du prix de Rome ? On ne peut le confondre avec Philippe Meunier, peintre d'architecture, né à Paris vers 1656. Faut-il donc, comme M. Paul Cornu, dans sa table des *Procès-verbaux*, en faire un peintre dont la trace disparaît aussitôt qu'il a quitté Paris pour Rome ? Il suffit de rapprocher de certains autres textes les indications des procès-verbaux pour voir que ce Meunier s'identifie en réalité avec Pierre Monier, peintre bien connu, qui ne mourut que le 29 décembre 1703.

En effet, nous savons par les *Procès-verbaux* que Meunier obtint son prix pour avoir « fait le tableau représentant la *Conquête de la Toison d'or* »[2], et nous lisons dans la biographie de Pierre Monier par Lépicié : « Dans ce temps-là, Louis XIV voulant établir une académie de peinture à Rome, on proposa des prix aux jeunes élèves pour connaître les plus habiles : M. Monier en mérita un. Le sujet de son tableau était la *Conquête de la Toison par Jason*, en sorte qu'il fut du nombre des premiers pensionnaires que M. Errard, nommé directeur de cette académie,

1. J.-J. Guiffrey, *Comptes des Bâtiments du roi*, t. I, col. 51 et 52.
2. *Procès-verbaux de l'Académie...*, 4 septembre 1661.

emmena pour en former l'établissement[1]. » Errard, il est vrai, ne partit pour Rome qu'en 1666, et l'indication donnée par Lépicié permettrait encore de discuter, si nous ne savions que Lépicié, écrivant au XVIIIe siècle, a pu commettre une légère erreur de date, tandis qu'un mémoire, paraissant bien parvenir de la famille des Corneille, dit expressément : « Jean-Baptiste Corneille alla à Rome à pied en 1665, avec MM. Monier et Baudet, par un froid humide. Il n'avait guère que seize ans[2]. » Cette fois, la question est définitivement tranchée, puisque ce renseignement concorde exactement avec les indications des *Comptes des Bâtiments du roi;* et ainsi le Meunier, auteur de la *Conquête de la Toison d'or*, bénéficiaire, ainsi que Corneille et Baudet, des libéralités de Louis XIV, s'identifie avec le Pierre Monier, compagnon de voyage de ces deux artistes et auteur du tableau récompensé au concours de 1664[3].

1. *Mémoires inédits sur la vie et les œuvres des membres de l'Académie*..., t. II, p. 8.

2. *Mémoires inédits*..., t. I, p. 385. En réalité, Jean-Baptiste Corneille, né, comme l'a démontré Jal, le 2 décembre 1649, n'avait guère que quinze ans lorsqu'il entreprit ce long et dur voyage avec des compagnons âgés l'un, Baudet, de trente ans environ, l'autre, Monier, de vingt-quatre ans.

3. Dans la *Table des Procès-verbaux de l'Académie*, Pierre Monier, qu'on a eu le tort de ne pas identifier avec Meunier, se trouve en revanche confondu avec le sculpteur Michel Monnier qui obtint en 1672 la pension du roi (cf. *Procès-verbaux*..., 29 octobre 1672, et Guiffrey et Barthélemy, *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, p. 12). Le danger de toutes ces tables, c'est que, ne pouvant être faites par des savants connaissant exactement tous les hommes dont le nom doit être cité, il y a toujours place pour des confusions de ce genre. Si consciencieuse que soit la *Table des Procès-verbaux de l'Académie*, elle n'a pu échapper à cet écueil, et c'est à tort que beaucoup de personnes pensent qu'une table, même bien faite, dispense de l'étude approfondie d'un ouvrage.

Ceci, à vrai dire, semble nous éloigner singulièrement de Nicolas Poussin; mais les occupations de Pierre Monier, une fois arrivé à Rome, nous y ramèneront vite. Le jeune artiste et ses compagnons ne durent pas faire leur entrée dans la ville tant désirée avant le printemps de 1665. Peut-être attendirent-ils quelque temps le viatique royal, qui ne fut pourtant délivré qu'en mai, et ne se décidèrent-ils à partir à pied qu'en désespérant de le recevoir de si tôt. D'un autre côté, le « froid humide » dont parle le biographe des Corneille indique que le voyage eut lieu en hiver et non après encaissement de la somme promise. Il y a donc toute probabilité pour que les premiers pensionnaires de l'Académie de France à Rome soient parvenus dans le courant du mois d'avril 1665 au but de leur voyage, dessinant peut-être quelques portraits dans les villes qu'ils traversaient pour subvenir à leurs dépenses, à la façon des « peintres provinciaux à demi nomades, comme il y en avait beaucoup »[1] à cette époque. La route d'Italie était bien connue des artistes; lorsqu'ils revenaient de Rome, les meilleures familles les retenaient pour exécuter des tableaux; nul doute que, lorsque de jeunes étudiants s'y rendaient, ils n'eussent l'occasion de gagner quelque argent en portraiturant à bon compte les petites gens. Qui sait si, en 1624, ce n'est pas de la sorte que Poussin lui-même avait fait le voyage?

Toujours est-il que si nous sommes mal renseignés sur les occupations de Baudet et de Jean-Baptiste Corneille pendant les premiers mois de leur séjour à Rome, nous avons la certitude que Pierre Monier se présenta presque immédiatement chez Poussin avec

1. Henry Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, p. 296.

une lettre de son maître Sébastien Bourdon et que Poussin encouragea, surveilla, dirigea, presque déjà mourant, les travaux du jeune pensionnaire. Nous en avons pour garant Mariette, qui, le 6 mai 1752, devant M. de Vandières, directeur et ordonnateur général des Bâtiments, prenant séance pour la première fois à l'Académie, lut « une dissertation de M. Bourdon sur la lumière, avec l'historique d'une courte conférence sur la manière de dessiner l'antique avec facilité et précision ».

Le travail de Mariette nous a été conservé par Watelet, qui, dans son *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, l'a imprimé tout entier à l'article *Conférence*, sans doute comme un modèle du genre[1]. Or, nous y lisons ce qui suit : « Il (Bourdon) eut encore recours à lui (Poussin) lorsque, non content des mesures des plus belles statues antiques qu'il avait prises lui-même étant à Rome, il chargea Monier, son disciple, qui allait dans cette ville, d'y mesurer de nouveau ces statues. Il lui avait enseigné la méthode qu'il devait mettre en pratique et dont il était sûr pour en avoir déjà fait lui-même l'épreuve. Il ne voulut pourtant pas que son élève entreprît rien

1. *Procès-verbaux de l'Académie...*, 6 mai 1752. — M. Henry Jouin, dans son recueil des *Conférences de l'Académie royale de peinture*, p. 122 et suiv., a publié séparément la conférence sur la *Lumiere* et l'historique sur la *Maniere de dessiner l'antique*. Mais il a cru à tort que, « avant d'insérer cet écrit dans son dictionnaire, Watelet en avait donné lecture à l'Académie ». En réalité, tout ce qui n'est pas de Bourdon dans le texte est, non pas de Watelet, mais de Mariette qui, déjà le 2 octobre 1751, avait lu à l'Académie la *Vie* de cet artiste et offert un recueil de toutes les estampes gravées par lui. L'érudition de Mariette, ses recherches particulières sur Bourdon, les informations qu'en sa qualité de petit-neveu de Jean-Baptiste Corneille il pouvait avoir recueillies sur le séjour et les travaux de Pierre Monier à Rome donnent quelque importance à l'attribution exacte du travail publié par Watelet.

que de concert avec le Poussin, et il eut la satisfaction d'apprendre que l'habile artiste dont il recherchait l'avis avait fort goûté la justesse et la simplicité de sa méthode, que l'entreprise n'avait pas été moins de son goût et que, tout usé qu'il était par le travail et par les années, l'amour de l'art lui avait fait retrouver de nouvelles forces; et ce fut en effet avec les propres instruments et presque sous les yeux et la direction du *bon-homme* que l'opération se fit. J'ai voulu laisser subsister l'expression de Bourdon dans toute sa simplicité[1]. »

Tous ceux qui se sont attachés à l'étude de Poussin connaissent ce passage : mais il ne me semble pas qu'on ait jamais pris garde à l'époque précise où le maître avait ainsi *retrouvé de nouvelles forces* pour encourager les études de ses jeunes compatriotes. Paralytique, accablé de rhumes perpétuels, en proie aux plus tristes préoccupations, veuf depuis quelques mois, Poussin, pendant le printemps et l'été de 1665, guidait Monier, et sans doute aussi ses compagnons de voyage, dans l'étude de l'antique. Il ne les accompagnait pas dans leurs déplacements, semble-t-il; mais il exerçait sur leurs travaux une telle surveil-

1. Watelet, *Dictionnaire...*, p. 419. Il est bien évident que Mariette avait, en écrivant cet « historique », le texte de Bourdon sous les yeux. Or, nous savons par les *Mémoires inédits...* (t. I, p. 101) que cet artiste parla « en 1670 sur l'étude des antiques et présenta à l'École royale les proportions prises et mesurées à Rome par M. Monier sur les originaux de quatre figures antiques, selon la prière que M. Bourdon lui en avait faite ». Les procès-verbaux de l'Académie nous apprennent en outre que la conférence eut lieu le 5 juillet. C'est donc un témoignage absolument authentique que nous transmet Mariette. Nous savons d'ailleurs que lorsque des hommes comme Mariette et Hulst retouchaient les conférences des artistes du XVII[e] siècle, ils rajeunissaient le texte, apportaient parfois des détails nouveaux puisés aux documents officiels, mais n'altéraient pas les faits.

lance que ceux-ci se trouvaient accomplis « presque sous les yeux et la direction du bon-homme ». Bonhomme, en vérité, et dans toute l'acception du terme, le vieil artiste infirme et moribond qui consacrait à enseigner et à perfectionner des méthodes aimées le peu de forces qui lui restait.

On aimerait à savoir qu'en revanche les jeunes pensionnaires du roi l'entourèrent de soins et d'affection, jetèrent un dernier rayon d'espoir sur sa vie et l'assistèrent à son lit de mort; mais nous en sommes réduits sur ce point à des conjectures, et tout ce que nous pouvons dire, c'est qu'avant l'établissement officiel de l'Académie de France à Rome, il y eut des pensionnaires qui constituèrent vraiment la pépinière de l'école, que Poussin fut leur directeur d'études avec plus de conscience peut-être et d'ardeur que tel ou tel des artistes auxquels appartint plus tard ce titre de directeur. C'est sous le patronage et avec les conseils du maître que débuta l'œuvre qui se poursuit depuis deux siècles et demi, et on ne doit point séparer le nom de Poussin de celui des fondateurs de la maison. Une histoire de l'établissement qui passerait sous silence la collaboration du grand artiste serait une histoire incomplète. On ne songea pas seulement « à lui confier une sorte de direction morale et intellectuelle des artistes qu'on envoyait en Italie »[1]; cette direction, grâce à Sébastien Bourdon et à son élève Monier, il la prit et l'exerça pour la plus grande gloire de l'actuelle Académie de France à Rome.

1. Henry Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, p. 304.

UN ÉRUDIT BOLONAIS DU XVII[e] SIÈCLE

CARLO-CESARE MALVASIA

(1616-1693)

Par M. Gabriel Rouchès.

Un de ses ouvrages a surtout fait connaître Malvasia et rend, aujourd'hui encore, son nom familier aux historiens de l'art. C'est la *Felsina pittrice*, dont le titre emprunte l'antique appellation de Bologne. Ce livre est un de ces recueils de vies d'artistes, comme le XVII[e] siècle italien en vit surgir plusieurs, à l'imitation de Vasari, et consacrés le plus souvent à la gloire d'une école locale. Les biographies de Malvasia sont précieuses et forment la base de toute étude de la peinture bolonaise, mais elles ne constituent pas son œuvre entière. La physionomie que nous allons essayer d'évoquer, est celle d'un savant, intéressant par son activité et sa curiosité multiples. Il n'a pas l'érudition aisée et fleurie des humanistes de la Renaissance. Il incarne plutôt le type de l'homme de cabinet tel qu'on le trouve au Seicento, à l'époque du classicisme. D'esprit un peu lourd et parfois pédant, mais en revanche solide et laborieux, avec une grande bonhomie qui rachète ses travers, Malvasia est bien un véritable fils de cette Bologne, *mater studiorum*, toujours fidèle à sa devise : *Bononia docet.*

Carlo-Cesare, fils du comte Galeazzo Malvasia, appartenait à une des familles les plus considérables de Bologne. Il naquit le 18 décembre 1616. Son éducation fut celle d'un jeune gentilhomme et porta aussi bien sur les exercices physiques que sur la culture de l'intelligence. Il eut pour maître le poète Cesare Rinaldi, qui avait été l'ami d'Augustin Carrache, et qui lui donna, de bonne heure, le goût des belles-lettres et principalement de la poésie. Vers la vingtième année, Carlo Malvasia composa plusieurs recueils de vers latins et italiens, religieux et profanes : *Il fior coronato*, *De laudibus Venetorum* et *Il Panteon in Pindo, consacrato ai santi dell' anno.*

Aussi ne tarda-t-il à faire partie de plusieurs des académies aux noms bizarres qui, à Bologne comme ailleurs, abondaient à cette époque. Les *Gelati*, à qui il marquait une préférence, l'élurent pour leur *principe*. Malvasia connaissait également la musique et savait jouer de plusieurs instruments.

Dans sa première jeunesse, il servit quelque temps sous les ordres de son cousin, le marquis Cornelio Malvasia, un homme d'une grande valeur morale et intellectuelle, qui commandait alors les troupes du pape Urbain VIII. Mais bien que, suivant son biographe, le chanoine Crespi, Carlo fît à l'occasion preuve de courage, il n'avait point l'âme guerrière et il retourna vite à ses études. Les sciences philosophiques, le droit, la théologie lui valurent des succès.

Un voyage à Rome le fit apprécier de plusieurs des personnages de la cour pontificale et notamment des cardinaux Spada et Ginnetti. Les diverses académies l'accueillirent avec enthousiasme, entre autres les *Umoristi* et surtout les *Fantastici* qui le nommèrent

principe honoraire. Cette charge fut, par la suite, l'occasion de déplacements à Rome.

Vers l'année 1650, à la suite d'une dangereuse maladie, Malvasia entra dans les ordres. Il approfondit ses connaissances théologiques et il fut agrégé au collège des théologiens le 3 juillet 1653. Près de dix ans après, le 6 novembre 1662, il devait succéder à un de ses cousins comme chanoine de la cathédrale, fonction à laquelle il renonça en 1681.

Malvasia n'enseigna pas la théologie. C'est comme professeur de droit qu'il acquit une très grande réputation dans toute l'Italie du Nord. Les Universités de Padoue et de Pavie lui firent des propositions qu'il n'accepta pas, car il ne voulait pas quitter Bologne.

Les loisirs que lui laissaient son canonicat et sa chaire de droit, il les consacrait aux sciences ou aux arts. Il était très entendu à l'astronomie, aux mathémathiques, à l'architecture; il savait dessiner et peindre, ayant travaillé sous Cavedone, un élève des Carrache. Même, il dépassait, suivant son biographe, l'habileté d'un amateur.

Il s'occupait spécialement de peindre, soit à l'huile, soit à fresque, des perspectives et des paysages. Il décora ainsi sa propre maison et un pavillon, un *casino* qu'il avait fait construire. Obligeant et ne ménageant pas sa peine, il exécutait de semblables travaux chez ses amis.

Il se plaisait à vivre parmi les artistes. Il fréquentait les ateliers les plus réputés. On l'accueillait partout avec plaisir, car c'était un ami sûr et un protecteur généreux. On le prenait à l'occasion pour arbitre dans les discussions esthétiques.

Malvasia, qui n'était pas en vain professeur et

Bolonais, s'intéressait fort aux questions d'enseignement. Nous voyons ce chanoine et ce juriste à la tête de l'Académie des *Ottenebrati*, académie de dessin d'après le modèle vivant. Cette école qu'abritait le palais Ghislieri avait été fondée par Tiarini, l'Albane, le Guerchin et Sirani. Elle fut transformée par la suite et placée sous la direction de Battista Bolognini, de Lorenzo Pasinelli, d'Emilio Taruffi et de Carlo Malvasia.

On travaillait beaucoup dans cette Académie qui compta jusqu'à soixante-dix élèves. Malgré leur grand nombre, l'ordre et le silence régnaient. Chaque année, un sujet de concours était indiqué par les directeurs; il devait être exécuté dans un certain délai. Le lauréat recevait le titre de *principe* et une médaille d'or lui était décernée.

Malvasia s'acquittait de ses fonctions avec un grand zèle. Il s'occupait des jeunes gens, de leurs premiers travaux, des conditions dans lesquelles ils vivaient. Il ouvrait sa bourse à ceux dont il supposait le dénûment. Il cherchait à découvrir chez eux des promesses de talent. C'est ainsi qu'il fit connaître l'infortunée Élisabeth Sirani.

Tout en tenant compte de l'excès d'éloge que renferme la biographie écrite par Crespi, Malvasia nous apparaît comme un homme intelligent et bon. Bien qu'il prît très au sérieux son rôle de directeur d'école des beaux-arts, il faisait preuve de bonne humeur et ne montrait ni morgue, ni excès d'austérité. En 1688, dans les dernières années de sa vie, en proie à ces misères physiques qui l'avaient obligé à résilier son canonicat, nous le voyons offrir un divertissement à ses jeunes étudiants ainsi qu'à ses

concitoyens, un cortège masqué où les disciples de l'Académie Ghislieri représentaient leurs illustres prédécesseurs de l'école bolonaise.

Malvasia avait dépassé la soixantaine, il n'avait donné jusque-là que des recueils de poésies et des dissertations juridiques, lorsqu'il publia en 1678 sa *Felsina pittrice*[1]. On peut dire qu'il avait mis toute sa vie à la préparer. Il avait connu dans sa jeunesse les élèves directs des Carrache. Il avait réuni des archives importantes qui contenaient, entre autres, des lettres de ces artistes. De plus, il avait fait dessiner les principales œuvres qu'ils avaient laissées à Bologne. En dernier lieu, il se rendit à Venise et à Florence pour se documenter.

Malvasia avait eu un prédécesseur dans la personne de Gio.-Antonio Bumaldi qui, en 1641, avait composé un ouvrage en latin : *Minervalia Bonon. Civium anademata seu bibliotheca bononiensis cui accessit antiquorum pictorum et sculptorum Bonon. brevis catalogus*. C'est, comme son nom l'indique, une sorte de répertoire, formé de notices brèves, dont plusieurs sont reproduites dans la *Felsina*.

Ce livre est dédié à Louis XIV. Un tel choix ne doit pas nous surprendre. Nous sommes à l'époque de la plus grande splendeur du règne de ce monarque. L'écho des magnificences de Versailles parvenait jusqu'en Italie, ne fût-ce que par les artistes français dont Malvasia connaissait certains. Le roi de France

1. *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi*, 2 vol. Bologna, 1678. — *Id., con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore, di G.-P. Zanotti e di altri scrittori viventi.* Bologna, 1841. Cette édition contient les opuscules publiés pour et contre Malvasia et la biographie de Malvasia par le chanoine Crespi qui continua la *Felsina pittrice*.

était considéré comme le protecteur des arts par excellence. Un ouvrage placé sous son égide ne pouvait manquer d'acquérir une certaine réputation pour le plus grand bénéfice de Bologne et de son école de peinture.

Louis XIV n'ignorait pas le nom de Malvasia. Le marquis Cornelio, dont il a été déjà question, avait commandé, comme lieutenant général, l'armée au service du roi de France en Italie, armée dont François I[er] de Modène était généralissime. Le roi remercia Carlo Malvasia par le don de son portrait et de la série des gravures d'après les Batailles de Le Brun. Mais le courrier, qui transportait ces cadeaux, fut arrêté et dépouillé.

Ayant appris le fait, le prince dédommagea Malvasia en lui envoyant une nouvelle miniature dans un cadre enrichi de brillants. Deux sonnets imprimés en tête de la *Felsina pittrice*, l'un où l'auteur s'adresse au voleur, l'autre dédié à Le Brun, font allusion à ces événements. Ce présent causa un très grand plaisir au savant bolonais. Par son testament du 22 décembre 1692, il laisse ce portrait, qu'il considère, dit-il, comme la chose la plus précieuse qu'il ait en ce monde, à l'Archiconfrérie de la Bienheureuse Vierge de la Vie, mais il dicte ses conditions :

« Jamais ce bijou ne pourra être engagé ni vendu. Dans les grands jours de fête, il ornera l'autel de la Madone ; on devra l'exposer le jour où le chapitre de la cathédrale se transportera à Sainte-Marie de la Vie pour la messe anniversaire de Malvasia. »

Les relations de l'auteur de la *Felsina pittrice* avec la France ne se bornèrent pas là. Il se hâta d'adresser à l'Académie royale de peinture et de sculpture ses

deux volumes accompagnés d'une lettre. Le procès-verbal du 19 novembre 1678 accuse leur réception[1]. L'Académie devait conserver assez longtemps le souvenir de Malvasia. En 1710, trente-deux ans plus tard, de La Fosse lira, le 4 octobre et le 6 décembre, une traduction de la vie des Carrache d'après l'historiographe bolonais[2]. Il faut ajouter que l'attention des membres de la Compagnie venait d'être rappelée sur celui-ci par l'apparition des opuscules de Vittoria et de Zanotti dont il sera question plus loin et où des lances étaient rompues à son sujet. Ces deux livres avaient été offerts à l'Académie, l'un en 1705, l'autre en 1708. L'Académie consacra sept séances, durant

1. « Ce jour, l'Académie assemblée, Monsieur du Metz y estant a présenté deux tomes curieusement reliez, trestant de l'histoire des peintres bolognés, composés par Mons^gr conte Charle-Cesare Malvasia, lesquels il avait adressé à Monsieur l'abbé de la Chambre pour donner à l'Académie accompagnés d'une lestre de sivilité qu'il a escrite à l'Academie, à laquelle la Compagnie a ordonné au secrétaire de faire responce » (*Procès-verbaux de l'Académie de peinture et de sculpture*, t. II, p. 139). Ces deux volumes existent à la bibliothèque de l'École des beaux-arts (n° 995 A [Réserve]). Ils ont en effet une reliure assez originale, en veau marron. Les plats, décorés d'une façon identique, comprennent un assez large encadrement avec, dans des médaillons, des couronnes de formes différentes. Au centre, des rameaux forment un ovale rempli par un soleil rayonnant; de la partie inférieure de ces branches part une chaîne qui tient suspendue une palette avec des pinceaux.

La première page porte une dédicace en vers tracée d'une écriture grande et ferme :

« Mentre, o dotti Signori,
Del mio debile ingegno
Qui un picciol parlo a tributarvi io vegno
Chiedo scusa a l'ardir, menda a gli errori;
Che non ho, come è in voi, l'arte, e i colori,
Ossequios^e servo.

« Carlo MALVASIA. »

2. *Procès-verbaux*, t. IV, p. 113 et 116.

les années 1705, 1706 et 1708[1], à la lecture et à la discussion des *Observations* de Vittoria. Les *lettres* de Zanotti figurèrent au programme de six réunions de 1708 et de 1709[2].

En ce qui concerne Malvasia, il fut en rapports avec un des membres de l'Académie, avec Le Brun lui-même. Il l'avait peut-être connu en Italie. Il lui écrivit pour lui annoncer que le premier présent royal ne lui était pas parvenu, et il lui dédia un des sonnets qui ouvrent la *Felsina pittrice*. Une lettre que nous publions dans la note ci-dessous[3], et que nous

1. *Procès-verbaux*, t. IV, p. 8, 11, 16, 17, 19, 24, 60.

2. *Procès-verbaux*, t. IV, p. 60, 62, 67-70, 77, 88.

3. « A Monsieur Le Brun, peintre primaire du Roy à Paris.

« Di Roma, l'ult^{o} di Gen^{o} 1683.

« Monsieur,

« Trovandosi il Sig^{r} Viviani in Genova, nè sapendo quando veram^{te} egli sia per passare in Lombardia e giunger in Bologna, perchè io più longam^{te} non tardi a ricevere la vostra gratiss^{a} lett^{a} e quella del Sig^{r} Coypel, ambe in data delli 10 di 9bre dell' anno scorso, ha rissoluto inviarmele chiuse entro una sua in Bolog^{a}. Così appunto egli di co là m' ha scritto sin sotto il 8 di Genaro. Mà la lettera mandatami a Roma dal mio agente in Bolog^{a} p^{a} che al fine di Genaro stesso non mi è stata resa. Mi è stato necessario di fare si longa diceria perche sapiate la cagione della mia tarda tanto risposta.

« E prima non posso esplicarvi il giubilo, che mi han recato i vostri a me tanto preziosi caratteri come del magg. amico ch' io m' abbia al mondo; onde da ciò potrete comprendere quali cortesie io sia per fare al sud^{o} Sig. Viviani da voi racomandatomi, e con p^{to} affetto io sia per prontam^{te} servirlo in tutto ciò a che si estenderanno le mie forze.

« Voi, mio Sig^{re}, mi fate l'onor di addimandarmi nella vostra gentilss^{a} lettera della mia sanità. E come volete voi, ch' io non tenga divin tutta perfezione, hora che con la inefabile grazia impetratami da S. M^{a} m' avete posso ben dire imbalsamata la vita. Vi giuro sù l'honor mio che tutti si stupiscono, e si rallegrano con me in vedere come la gioia da me ricevuta nel novo regallo, mi ha formalmente fatto ringiovenire e divenire un altro da quello ch' io ero. Cosi lo riconoscono e lo confessano il Sig. ambasciatore e Sig. card^{l} d'Etrè, il Sig.

avons quelque raison de croire inédite, prouve, avec son *voi* familier et ses protestations d'amitiés, la cordialité des relations entre le peintre de Louis XIV et son correspondant.

L'ouvrage dont la lettre à Le Brun annonçait la prochaine apparition et dont l'artiste était chargé par avance de remettre un exemplaire à Colbert, était une docte et énorme dissertation sur une énigme juridique l'*Ælia Laelia Crispis* (*sic*). Le livre parut en effet en

Erard, il Sig. Gascar e tutti co' quali tutto di si fà di voi e della vostra virtù la dovuta commemorazione, e celebrando la vostra incomparabile lege d'amicizia colla quale vi obbligate, e incatenate i cori devoti del vostro merito, e del vostro nome; come più d'ogn' altro hà ben giusta ragione d'essere eternamente il mio.

« Il mio libro è sotto il torchio, e in tanto se n' allonga l'uscità alla luce, in q^to mi si mandano prima i fogli a Roma per la correzione, e rimandaroli io poi a Bolog^a ove l'opra si stampa. Vi pregherò bene con tutto il cuore a farmi l'onore d'essere voi, che con le vostre mani lo presentiate al Sig^r Colbert, al quale prendo l'ardir di dedicarlo. Voi solo lo potrete render grato ed accetto con la vostra efficacia, et energia, et io goderò di accrescere al numero dell' altre infinite mie obbligationi anche quest' altra, di essermi voì stato mediatore al questo mio secondo attentato. Conservatevi in sanità, et a me conservate la vostra benevolenza, ch' io stimo più che qual siasi cosa al mondo, essendo di Voi Monsieur,

« Vostre très humble et très obéissant serviteur,

« Carlo Malvasia.

« Vi ringrazio, mio Sig^re del libro vostro che mi replica il Sig^r Viviani aver mi voi destinato. Ma per l'amor di Dio assicuratomi bene il recapito, che non andasse a mulo come avvenne delle stampe reali la primo volta. Fate che un mercante di Parigi lo mandi ben sicuro in mano de Sig^ri Brocchi, che essi si prendevanno la cura di farmilo tenere brievamente come fece anco la seconda muta delle stampe reali, e di nuovo devotam^te vi riverisco » (Bibliothèque de l'École des beaux-arts. Manuscrits, n° 555. — Les mots français se trouvent dans le texte).

Le peintre Viviani dont il est question dans cette lettre était originaire de Naples. Il fut agréé par l'Académie royale de peinture le 27 novembre 1681 et reçu le 13 octobre 1682 (*Procès-verbaux*, t. II, p. 195).

1683, avec une dédicace et plusieurs pièces de vers en l'honneur du ministre.

En 1686, Malvasia publia une sorte de répertoire des peintures existant à Bologne sous le titre de : *Le pitture di Bologna che rendono il passagiero disingannato ed istruito*. Il le signa de son pseudonyme académique d'Ascoso. Ce livre formait un complément pratique à la *Felsina pittrice*. Son titre seul nous montre quelle utilité il présentait pour ceux qui voulaient visiter avec fruit la vieille cité, en ce temps-là plus riche qu'elle ne l'est aujourd'hui en œuvres des maîtres qui l'ont illustrée. Ce petit guide fut très apprécié pendant plus de cent ans. Remanié par Zanotti, il n'obtint pas moins de sept éditions au cours du XVIIIe siècle, dont la dernière en 1792.

Malvasia prépara une étude plus spéciale, une monographie, comme nous dirions aujourd'hui, sur le cycle de fresques exécutées par Louis Carrache et ses élèves au couvent de San Michele in Bosco d'après les vies de saint Benoît et de sainte Cécile. Les planches furent dessinées et gravées par Giacomo Giovannini, un de ces jeunes artistes instruits à l'Académie des *Ottenebrati*. Malvasia n'eut pas la joie de voir ce nouvel ouvrage qui sortit des presses un an seulement après sa mort[1].

Le dernier hommage qu'il rendit à sa chère cité, ce fut, avec les *Marmora felsinea*, un recueil d'inscriptions romaines trouvées en grande partie à Bologne ou dans les environs[2].

Il mourut le 10 mars 1693, âgé de soixante-dix-sept

1. Il parut sous le titre de : *Il claustro di S. Michele in Bosco di Bologna, dipinto da Lod. Carracci, etc... descritto da Carlo Ces. Malvasia, ravvivato col disegno e l'intaglio da Giac. Giovannini*. Bologna, 1694.

2. *Marmora felsinea innumeris non solum inscriptionibus*

ans. Sa fin fut édifiante : « Mori qual visse, esemplarissimo ecclesiastico, » dit son biographe Crespi. On l'ensevelit dans le tombeau familial à Saint-Jacques-le-Majeur. Il laissait un grand nombre de manuscrits sous le titre général d'*Otia lapidaria.* Quant à sa belle collection épigraphique, ses héritiers la donnèrent plus tard à l'*Istituto* de Bologne. Un émule de Malvasia, le docteur Trionfetti, chanoine, lecteur public de philosophie et professeur d'histoire naturelle, composa à cette occasion une inscription dont la première partie résume assez bien cette existence laborieuse :

CAROLUS COMES MALVASIA
JURIS UTRIUSQUE DOCTOR COLLEGIATUS
PUB. BONON. LECT. EMERITUS
ECCLESIAE METROPOL. EJUSDEM URBIS CANONICUS
ERUDITISSIMORUM OPERUM AUCTOR
UNIUS SUB TIT. FELSINA PITTRICE
ALTERIUS MARMORA FELSINEA, etc...

Le caractère de Malvasia, que le récit de son existence nous a fait connaître, son ouvrage capital, la *Felsina pittrice*, nous permet d'en saisir plus vivement certains traits. Au début, l'auteur nous annonce les quatre divisions que comportera la suite des biographies. Il s'occupera d'abord des origines de la peinture bolonaise. La seconde partie, il la consacre au Francia et à ses disciples. Dans la troisième, il met en scène les Carrache et leurs contemporains. Les élèves des Carrache, dont Malvasia avait approché certains, sur qui il était renseigné, viennent en dernier lieu.

Il ne faut pas chercher des mérites littéraires dans

exteris hucusque ineditis sed etiam quamplur. doctiss. virorum expositionibus roborata et aucta. Bononiae, 1690.

la *Felsina*. Elle n'en possède pas. On ne peut la comparer, non seulemeut aux *Vite* de Vasari, mais même à certains ouvrages du XVIIe siècle, aux biographies de Baldinucci notamment. Le style est lourd et diffus. Les phrases interminables ne sont pas toujours d'un italien très pur, avec des mots et des expressions de dialecte. L'art de la composition est absent. L'écrivain entasse ses matériaux sans ordre[1]. De tels défauts rendent pénible une lecture que facilitent peu la détestable impression des volumes de 1678 ou les caractères minuscules de l'édition compacte de 1841.

Pour l'agrément de ses récits, on pardonne beaucoup à Vasari. L'absence de talent nous porte au contraire à juger sévèrement les libertés que Malvasia, comme son illustre prédécesseur, prend avec la vérité. Ses mensonges ont d'ailleurs une cause unique : le patriotisme. Aujourd'hui encore, il n'est pas de ville d'Italie qui mérite plus que l'intellectuelle et active Bologne d'inspirer de l'orgueil à ses enfants. Mais, chez Malvasia, ce sentiment devient excessif. Ses voyages à Rome et ailleurs n'ont pu le détourner de sa chère cité. Pour lui, elle est la première de toutes, ses artistes dominent les autres. Il commence par protester contre cette opinion conforme à la réalité, d'après laquelle l'école bolonaise, en retard sur ses rivales, n'existe véritablement qu'au début du

1. Voici une appréciation qu'a portée un critique du XVIIIe siècle et qui nous semble juste :

« Quale storia pittoresca v' è nel mondo più fastidiosa della *Felsina pittrice* cominciando dal suo titolo? Pochi scrittori in questo genere hanno avuto argomento più brillante del Malvasia, e nessuno ha riuscito peggio di lui ... Nella *Felsina pittrice* incanta quel raro miscuglio d'idiotismi lombardo bolognesi, seicentismi, frasi plebee, fatti interamente inutili, riflessioni puerili, lodi sterminate, periodi nimici del pulmone. » Gian Lodovico Bianconi. Bottari, *Raccolta*, t. VII, p. 312.

XVIe siècle. Il ne lui suffit pas qu'elle ait eu la suprématie au XVIIe siècle et qu'elle ait conquis Rome, puis l'Europe. Il veut, à tout prix, lui découvrir des aïeux reculés. Et, consciencieusement, Malvasia invente une histoire de la peinture à Bologne au moyen âge et pendant la Renaissance. Il grandit sans mesure les quelques médiocres personnalités qu'il a pu découvrir.

Sa jalousie s'attaque aux autres centres d'art, aux autres peintres. Florence lui est insupportable. Il dénigre Vasari et Baldinucci. Il voudrait rabaisser Raphaël. Dans les premiers exemplaires de la *Felsina* figure l'appellation peu spirituelle de « boccaloio urbinate » adressée à ce maître, mais l'auteur en comprit le ridicule et il la supprima.

En ce qui concerne les artistes bolonais, autant il fait l'éloge de ceux qui sont restés fidèles à la chère cité et lui ont consacré tout leur travail, autant il se montre impitoyable vis-à-vis de ceux qui ont cherché fortune ailleurs. Ainsi Annibal Carrache est à ses yeux un coupable, un déserteur. Il met tout en œuvre pour le diminuer. Il essaie de prouver que son rôle n'a pas été aussi grand qu'on le dit, qu'il doit tout à son cousin Louis, le type du bon et fidèle Bolonais. Aveuglé par sa passion, Malvasia ne se contente plus de dénaturer les faits, il arrive à inventer de toute pièce des anecdotes comme la suivante : « Le cardinal Odoardo Farnèse, mécontent du travail d'Annibal, fait venir d'urgence à Rome Louis qui, en douze jours, corrige les peintures de son cousin[1]. »

De pareils contes ne pouvaient manquer d'amener des critiques. Dix ans après la mort de Malvasia, un

1. Malvasia, *Felsina pittrice* (éd. de 1678), t. I, p. 406.

chanoine espagnol de Valence, Vincenzo Vittoria, publia ses *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice*[1] où, dans un italien plus fluide que celui du savant Bolonais, il signala les erreurs accumulées par celui-ci. Le peintre Pietro Cavazzoni Zanotti releva le défi et entreprit à son tour la réfutation de Vittoria dans ses *Lettere familiari scritte ad un amico in difesa del conte Carlo Cesare Malvasia*[2]. Cette polémique fit quelque bruit même en dehors d'Italie, puisque nous avons vu l'Académie royale de peinture s'y intéresser et donner son avis.

Pédant, lourd et sans ordre, apparenté au célèbre docteur Balordo, historien sans scrupules, voilà le jugement que nous serions maintenant tentés de porter pour conclure, mais l'étude de sa vie nous a montré que Malvasia valait mieux. C'est une figure de savant, intéressant par ses recherches diverses, sympathique par son caractère bienfaisant et empreint de bonhomie. Son livre est ennuyeux, mais est-ce bien là un obstacle pour quiconque veut faire des recherches sérieuses; il est aussi parfois mensonger, mais Malvasia a l'excuse de n'être pas le seul coupable à son époque. Il altère d'ailleurs la vérité avec une telle candeur qu'il est facile de s'en apercevoir. De plus, il ne ment pas continuellement, sauf quand c'est l'intérêt de Bologne. Ses matériaux sont bons et utiles. Lorsqu'en France on voudra rendre aux Carrache et aux Bolonais la place qu'ils méritent et se montrer simplement justes à leur égard, c'est Malvasia qui constituera la principale, presque l'unique source de leur histoire.

1. Roma, 1703.
2. Bologna, 1705.

TRAITÉS DU XVIIe SIÈCLE

SUR LE

DESSIN DES JARDINS

ET LA

CULTURE DES ARBRES ET DES PLANTES

Par M. Jules GUIFFREY.

Vainement chercherait-on dans les nombreuses histoires de l'art qui se publient chaque jour un chapitre, un modeste chapitre, sur la décoration des jardins. N'est-ce pas là une fâcheuse lacune? Elle s'explique, sans se justifier, par l'indifférence trop longtemps témoignée aux hommes de science et de goût qui consacraient leurs recherches au dessin des parterres, à la combinaison des fleurs et des arbustes. Voici qu'une protestation semble aujourd'hui s'élever contre cette injustice. Depuis quelques années, on glorifie les grands prêtres du jardinage et leur maître à tous l'illustre Le Nostre. On vante leurs talents, on étudie leurs travaux, on recherche les moindres détails de leur histoire; en un mot, ils sont à la mode. Dans cet engouement général d'un public prompt à s'enthousiasmer par snobisme, Le Nostre est placé au premier rang, et c'est justice. Il personnifie en quelque sorte l'épanouissement de l'art de la campagne à sa plus glorieuse période. Mais, si belle, si

grande que soit sa figure, elle ne doit pas éclipser complètement ceux qui l'ont précédé ou aidé dans sa noble tâche. C'est pour contribuer à cette œuvre de réparation que nous allons passer très rapidement en revue les noms et les travaux des maîtres du jardinage qui furent, au XVIIe siècle, les précurseurs ou les contemporains du dessinateur attitré de Versailles.

Si l'on examine attentivement, dans les estampes du temps, la représentation des châteaux construits de 1600 à 1650 et des parterres qui les encadrent, deux particularités bien remarquables sautent aux yeux : l'identité absolue du dessin de ces différents parterres, d'une part; de l'autre, la merveilleuse harmonie de ces contours géométriques avec l'architecture pompeuse et symétrique des édifices du XVIIe siècle. Les ordonnateurs des jardins de ce temps-là, le plus illustre tout au moins, avaient poussé assez loin leurs études d'architecture. Le Nostre ne joignait-il pas en effet à son titre de dessinateur des jardins royaux celui de contrôleur des Bâtiments du Roi. S'il ne devint pas membre effectif de l'Académie d'architecture, souvent cette Compagnie fit appel à sa grande expérience; enfin, il avait étudié la peinture dans l'atelier de Simon Vouet, à côté de Charles Le Brun. A ces connaissances multiples, il dut certainement la supériorité sans rivale dont il fit preuve dans le tracé des jardins, aux Tuileries comme à Versailles, à Vaux comme à Dampierre. Ses émules ou collaborateurs n'avaient probablement pas poussé aussi loin leur instruction première; toutefois, plusieurs d'entre eux avaient dû faire un sérieux apprentissage du dessin. Leurs œuvres le prouvent assez. C'est ce que nous allons démontrer.

Commençons par le premier en date de ces habiles maîtres jardiniers du XVIIe siècle dont le souvenir a été sauvé par leurs œuvres.

Jacques Boyceau, sieur de la Barauderie, gentilhomme ordinaire de la chambre du Roi et intendant de ses jardins, consacra les dernières années de sa carrière à la rédaction d'un *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, dans lequel de nombreuses planches donnaient la reproduction des parterres dessinés par le sieur Boyceau pour diverses maisons royales. Ce traité parut seulement après la mort de l'auteur, en 1638, comme nous l'apprend la préface signée de Jacques de Menours, le successeur de Boyceau dans son office.

Investi de la charge d'intendant des jardins royaux par Henri IV, le sieur de la Barauderie avait conservé cette fonction sous Louis XIII et la garda jusqu'à son dernier jour. Un de ses principaux ouvrages était le tracé du grand et du petit parterre de la reine-mère au palais du Luxembourg. Divers dessins de broderie pour les jardins de Versailles, pour le parterre des grottes de Saint-Germain-en-Laye, pour les côtés de la fontaine de Mercure au même château ont également pris place dans le *Traité de jardinage*. Voici déjà une preuve que ces parterres de broderie dont on fait parfois remonter l'origine au début du règne de Louis XIV étaient connus bien avant lui et furent déjà employés autour du petit château de Versailles sous Louis XIII. Le Nostre n'a fait qu'imiter et développer les ornements de Boyceau. Les mêmes motifs de décoration sont communs à l'un et à l'autre. Ils consistent presque toujours en festons réguliers, arabesques,

rinceaux d'un goût très sobre. Que de dessins charmants le livre de Boyceau pourrait fournir aux dames en quête de broderies originales! Est-il certain qu'on ne l'ait pas déjà employé à cet usage et que les images du *Traité de jardinage* n'aient pas été reproduites dans ces cahiers donnant des modèles d'ouvrages féminins, si répandus aujourd'hui?

La disposition de ces parterres primitifs se réduit presque à un modèle unique : un bassin entouré de quatre plates-bandes formant un carré parfait ou un rectangle allongé. C'est exactement l'arrangement qu'on voit encore à Versailles au parterre de broderie ou de buis comme au parterre de fleurs, dit aussi parterre du Nord. Parfois, des initiales ou des attributs rappellent le nom du propriétaire. Le grand parterre du jardin de la reine-mère au Luxembourg est enrichi de grandes M couronnées. Sauf ces particularités d'ailleurs rares, les planches du recueil montrant les six « frises du jardin des Tuileries dessous la terrasse des meuriers blancs » ne diffèrent pas sensiblement des alentours du château de Versailles, c'est-à-dire d'un parterre carré avec frises et guillochis. Il faut le reconnaître cependant : malgré leur communauté d'inspiration, ces compositions ne laissent pas de faire preuve d'une certaine richesse d'imagination. En les examinant de près, on s'aperçoit de quelques différences notables qui ne paraissaient pas à première vue.

L'auteur ne pouvait s'abstenir de consigner par écrit le fruit de ses méditations et de son expérience. Les planches sont accompagnées d'un texte divisé en trois livres, le premier traitant de la terre, le deuxième des arbres, le troisième des jardins, parterres, rivières,

fontaines, grottes, volières, espaliers, jardin de plaisir, jardin utile. Les titres des treize chapitres du livre premier donneront une idée de l'étendue des matières successivement passées en revue. En voici la liste : 1° du printemps et des éléments; 2° de la terre en général; 3° des terres en particulier et de leurs différences; 4° de l'eau en général et en particulier; 5° du soleil en général; 6° de l'augmentation de la force du soleil; 7° de l'air et des vents; 8° de la mer; 9° de la lune; 10° des fiens; 11° des quatre saisons de l'année; 12° de la situation du jardin; 13° des qualités requises au jardin. En somme, l'auteur aborde successivement toutes les questions se rattachant à l'objet de son ouvrage.

De l'examen des dessins de Boyceau il semble bien résulter que ce parti pris d'entourer le voisinage immédiat de l'habitation de parterres de fleurs basses, sans arbres de haute futaie, et de reporter les ombrages à une certaine distance, n'est pas une innovation propre à Le Nostre. L'illustre dessinateur de Versailles ne mériterait donc pas la critique, qui lui fut souvent adressée de son temps, de ne point laisser assez de couvert autour des habitations. Cette règle imposée à tous les architectes de jardins du XVIIe siècle ne peut-elle se justifier par la logique et le bon sens? Dans nos pays septentrionaux, on recherche surtout le soleil, sauf pendant les fortes chaleurs de l'été, c'est-à-dire seulement durant quelques semaines de la saison chaude. D'autre part, les hautes futaies trop rapprochées des bâtiments donnent aux appartements une ombre un peu triste. L'aspect du château de Versailles ne gagne-t-il pas à ce superbe isolement sur un plateau élevé, et avec la splendide perspective qui se prolonge jusqu'à l'horizon.

Si le sieur de La Barauderie fut un des premiers à rédiger les formules du jardin français, son exemple ne tarda pas à trouver de nombreux imitateurs. Dans un espace de moins d'une dizaine d'années, de 1651 à 1658, parurent plusieurs ouvrages techniques sur la culture des fleurs et le dessin des parterres. Leur succès fut considérable, car ils eurent en très peu d'années de nombreuses éditions. Des traductions en anglais, en italien, en allemand, répandirent leur réputation.

Comme les auteurs de ces traités techniques déclarent presque tous que leurs conseils sont dictés par de longues observations, par une expérience remontant à une cinquantaine d'années, il faut en conclure que le début du XVIIe siècle donna le signal d'une étude approfondie des questions concernant la culture des fleurs, des arbres fruitiers et des plantes potagères. Les plantes utiles et les plantes d'ornement furent l'objet d'un travail méthodique dont les résultats sont consignés dans une série d'ouvrages portant les noms de Nicolas de Bonnefons (*Le jardinier françois*, Paris, 1651, in-12), de Claude Mollet (*Le théâtre des plants et jardinages*, Paris, 1652, in-4°), de l'abbé Legendre, curé d'Hénouville près Rouen (*La manière de cultiver les arbres fruitiers*, Paris, 1652, petit in-8°). Ce livre paraît avoir obtenu une vogue extraordinaire; on en publie huit éditions nouvelles de 1653 à 1684; on le traduit en allemand en 1703. Parfois, on réimprime à la suite du traité de l'abbé Legendre celui de Triquet intitulé *Instruction pour les arbres fruitiers*, qui parut en 1653 et eut six autres éditions de 1653 à 1676. Ce n'est que longtemps après que Jean-Michel Le Bouteux, neveu d'André Le Nostre, publia ses

Plans et nouveaux dessins de jardinages dédiés au marquis de Louvois, datant à peu près de la même époque que le plus célèbre des ouvrages sur les jardins, le livre de La Quintinie consacré à une *Instruction pour les jardins fruitiers et potagers avec un traité des orangers* (Paris, 1690, 2 vol. in-4°). N'est-il pas singulier que le plus illustre de ces praticiens éminents, qu'André Le Nostre n'ait pas laissé, lui aussi, un exposé de ses doctrines et de ses idées sur la distribution des jardins? Certes, il était aussi capable qu'aucun de ses émules de dicter des lois à ses contemporains et à ses successeurs. Le loisir lui manqua-t-il pour rédiger ses idées par écrit, ou, peut-être, crut-il superflu d'ajouter un volume de plus à tous les traités qu'il vit successivement paraître au temps de sa jeunesse et dont il fit certainement son profit.

Il y eut parmi les obscurs contemporains du grand créateur de Versailles des hommes d'un incontestable talent, fort experts dans leur profession et dont les ouvrages contribuèrent dans une large mesure à la célébrité et à l'expansion du goût français. A chacun de ces praticiens habiles était attribué l'entretien d'un des jardins royaux, et, comme le fils succédait presque toujours au père dans ces fonctions officielles, nous voyons des dynasties entières attachées à un château, à un domaine pendant plusieurs générations.

La famille Le Nostre offre l'exemple le plus fameux de cet heureux résultat de l'hérédité des fonctions. Le père d'André, Jean Le Nostre, était, avant son fils, chargé de l'entretien du jardin des Tuileries. Quant à l'auteur de la famille, Pierre Le Nostre, père de Jean, il travaillait au jardin parisien dès 1572.

De 1618 à 1636, Jean Le Nostre figure sur les états de la maison royale, comme spécialement chargé de l'entretien des parterres des Tuileries; il transmet à son fils André, le 26 janvier 1637, la charge qu'il avait remplie jusque-là, avec la seule réserve de survivance à son profit si son fils venait à décéder avant lui.

C'est ainsi que des familles d'artisans modestes sortent peu à peu du milieu qui les a vues naître et s'élèvent graduellement, par étapes successives, aux plus hautes charges. A son titre de contrôleur général des Bâtiments Le Nostre joint celui de dessinateur des plants et jardins de Sa Majesté, et c'est ce dernier titre de dessinateur qu'il transmettra quelques années avant sa mort, le 28 avril 1692, à ses neveux Jean-Michel Le Bouteux et Claude Desgots, devenus ses héritiers les plus proches par suite du décès de ses enfants.

Bien moins connue que la famille illustrée par André Le Nostre, la dynastie de jardiniers ayant porté le nom de Mollet tient une place importante cependant parmi les fonctionnaires employés à l'embellissement des jardins royaux pendant un siècle et demi.

L'auteur de la famille, Jacques Mollet, est occupé en 1608 aux deux parterres neufs du jardin du Roi, à Fontainebleau; il reçoit 900 livres de gages. Son fils Claude est désigné sur les états de dépenses comme premier jardinier de Sa Majesté. Il a 600 livres pour donner les dessins des jardins et 1,500 livres pour l'entretien du jardin neuf entre le fossé et le palais des Tuileries. Son fils, nommé aussi Claude, lui est associé de bonne heure, c'est-à-dire bien avant 1650[1]. Celui-ci conserve l'entretien du jardin neuf

1. *Archives de l'Art français*, t. I, p. 41.

des Tuileries et fournit en même temps les dessins des nouveaux parterres. Un brevet du 20 octobre 1664, conférant à Charles Mollet le logement occupé par son père Claude II aux Tuileries, fait connaître la date approximative du décès de ce dernier.

A Claude Mollet, premier du nom, est dû *Le théâtre des plants et jardinages*, paru en 1651, après la mort de son auteur, comme nous l'apprend le frère même de Claude, André Mollet, dans un livre publié par lui à Stockholm en 1651.

Pierre Mollet, fils aîné du premier Claude, frère d'André et de Claude II, hérita, en vertu d'un brevet du 16 janvier 1634, du logement de son père aux Tuileries, à la charge d'entretenir les palissades de grenadiers de ce jardin.

La généalogie de la famille se trouve donc ainsi établie : Jacques, père de Claude Ier qui meurt avant 1651, grand-père de Pierre, de Claude II, mort vers 1664, et d'André. Le fils de Claude II, Charles Mollet, perpétua la famille.

La plupart de ces jardiniers furent attachés aux jardins des Tuileries, du Louvre et de Versailles, et ne s'éloignèrent presque jamais. L'un d'eux toutefois fait exception. C'est le troisième fils de Claude Ier, celui qui portait le prénom d'André. D'humeur vagabonde, il ne put rester en France et passa successivement au service du roi d'Angleterre et du prince d'Orange. Dès la première moitié du XVIIe siècle, on le voit par cet exemple, les jardiniers français jouissent d'une grande réputation dans les pays étrangers. En dernier lieu, André Mollet se fixait en Suède, où la reine Christine lui conférait les fonctions de premier jardinier. C'est le poste qu'il occupait quand il

publia l'ouvrage paru en 1651, où il a consigné de précieux renseignements sur sa biographie et sur son père Claude. En tête du volume est placé le portrait, gravé par M. Lasne, de *Claude Mollet, premier jardinier du Roi*. L'auteur explique que son père étant mort avant la publication de son traité, il a « désiré mettre icy son portrait en sa mémoire »[1].

Assurément, dans la combinaison des méandres de ses parterres, André Mollet se montre sensiblement inférieur à Jacques Boyceau; mais il part du même principe. Quatre plates-bandes garnies d'arabesques ou de broderies entourant un bassin rond, voilà la disposition presque invariable de ses jardins, avec quelques-uns de ces labyrinthes qui faisaient alors fureur. Toutefois, le grand intérêt de l'ouvrage consiste pour nous dans les détails précis qu'il donne sur la généalogie des Mollet. Claude, le premier de tous, l'ancêtre, eut donc le titre de premier jardinier des rois Henri IV et Louis XIII, et même de Louis XIV encore enfant. Ses trois fils suivirent la carrière paternelle; André alla chercher fortune à l'étranger. En 1651, lors de la publication de son livre, il prend la qualité de maître des jardins de la reine de Suède.

Est-ce ce même André Mollet que nous voyons en 1654 (12 septembre) signer une donation de tous ses biens à sa femme Marthe Aucher, de laquelle il obtient en retour la même libéralité. Dans ce contrat[2], André Mollet prend le titre bien modeste de jardinier ordinaire du Roi, lui qui, quelques années auparavant, se disait fièrement « maître des jardins de

1. On trouvera plus loin la description bibliographique de cet ouvrage.

2. Arch. nat., Y 191, fol. 292.

la reine de Suède ». D'autre part, est-il admissible que deux membres de la même famille aient reçu en même temps ce prénom d'André? La question reste donc en suspens. La donation de 1654 nous apprend encore que le jardinier André Mollet avait son domicile dans la rue Saint-Dominique, paroisse de Saint-Germain-des-Prés.

Sur Pierre Mollet, l'aîné des trois frères, on possède fort peu de renseignements. On a vu plus haut qu'il logeait aux Tuileries en 1634. Il était chargé de l'entretien de la haute allée des mûriers blancs; il remplit cette fonction assez modeste jusqu'en 1671, date à laquelle il est remplacé, d'après les comptes des Bâtiments, par la veuve Carbonnet.

Quant à Charles Mollet[1], il semble avoir à peu près exercé les mêmes emplois que Le Nostre dès 1668; il figure sur les comptes avec un traitement annuel de 500 livres pour travailler aux dessins des jardins et parterres des maisons royales. Il doit en même temps s'occuper de l'entretien du jardin neuf du Louvre et des orangers qui s'y trouvent et reçoit, à ce titre, 1,000 livres par an. Charles Mollet reste en fonctions jusqu'en 1693[2]. L'année suivante, son fils Armand-Claude Mollet prend sa place sur les états de paiement. Il est employé, comme lui, aux

1. Charles Mollet avait une sœur nommée Élisabeth, à laquelle il fait don, le 10 mai 1682, d'une rente viagère de 100 livres sur l'Hôtel-de-Ville de Paris, en reconnaissance de ses bons offices depuis nombre d'années (Arch. nat., Y 241, fol. 466). Faut-il conclure de cet acte qu'Élisabeth Mollet ne se maria pas?

2. Notre homme mariait sa fille Marie-Marguerite le 7 novembre 1689 à Charles Rousseau, avocat au Parlement de Paris. Sa femme, Marie Liebeuf, était décédée à cette date (Arch. nat., Y 256, fol. 216 v°).

dessins des jardins et parterres, avec 500 livres de gages annuels. En 1704, nommé contrôleur général à Versailles, il voit ses gages élevés à 2,000 livres, somme qui est parfois portée au double, sans que nous connaissions la raison de cette augmentation.

Armand-Claude Mollet était parvenu, vers la fin de sa vie qui fut longue, à une situation très considérable. Nous avons publié naguère le procès-verbal d'apposition de scellés dans le logement qu'il occupait au Louvre. Cette pièce[1], datée du 23 janvier 1742, donne au défunt le titre d'écuyer, de chevalier de l'ordre de Saint-Michel, puis la qualité d'architecte ordinaire et contrôleur général des Bâtiments du Roi, jardins, arts et manufactures de France. Il laissait au jour de sa mort quatre fils et une fille : 1° Louis-François, écuyer, contrôleur général des Bâtiments du Roi, comme son père, demeurant comme lui cour du Vieux Louvre; 2° Nicolas, bachelier en théologie; 3° Mathieu, écuyer, maréchal des logis de la Reine; 4° Armand-Robert, absent; 5° Françoise-Toussaint Mollet, veuve de Jules-Martin Desjardins, écuyer. Le défunt avait amassé une véritable fortune. Dans son logement furent trouvés deux sacs de louis d'or représentant la somme de 22,680 livres, dix-neuf sacs d'écus de six et trois livres valant 22,800 livres; plus, 819 livres en diverses monnaies; l'inventaire notarié donnerait des détails complets sur les propriétés qu'il possédait à Paris et à la campagne. Le descendant du vieil auteur du *Théâtre des plants et jardinages* avait donc conquis une position sociale assez élevée; ses enfants occupaient tous des situations très honorables. Qu'advint-il de Louis-François, celui qui

1. *Nouvelles Archives de l'Art français*, t. XI, 1884, p. 7-17.

portait, comme son père, le titre de contrôleur général des Bâtiments du Roi? Nous n'avons pu le suivre après 1742. Mais les détails réunis ici démontrent assez que les membres de cette famille qui se perpétua dans ses fonctions pendant un siècle et demi méritent une place parmi les hommes qui firent faire les plus grands progrès à l'art du jardinage.

Sur le même rang que les Mollet se présente la famille des Desgots. Jardinier aux Tuileries, Pierre Desgots devient, vers 1635, le beau-frère d'André Le Nostre, en épousant sa sœur. Celle-ci meurt peu après son mariage, laissant un fils qui avait reçu le nom de Claude. Pierre Desgots fut le collaborateur habituel de son beau-frère André. Dès 1663, il prend part aux travaux de Chantilly avec un traitement fixe de 200 livres par mois. N'étaient-ils pas proches voisins, habitant tous deux dans ce jardin des Tuileries dont ils se partageaient l'entretien?

Claude Desgots, le neveu de Le Nostre, sut s'élever aux plus hautes situations de son état. Après la mort de son père, il lui succède comme jardinier des Tuileries. Son domaine s'étend « depuis le grand parterre jusqu'au bout de la demi-lune qui regarde sur le fossé et depuis la terrasse du bord de l'eau jusqu'au parterre en plate-bande de l'autre côté ». Son traitement, de 2,400 livres d'abord, ne tarde pas à être porté à 3,600. Le jardin des Tuileries se trouve donc partagé en deux parties à peu près égales entre Le Nostre et son neveu. Le premier a une moitié du jardin, celle qui touche au château; le surplus, vers le rempart, constitue le lot de Desgots. C'est Claude qui accompagne Le Nostre dans son voyage en Italie et nous laisse une si curieuse relation

de l'audience pontificale et des effusions du voyageur. C'est encore lui qui obtient, sur la proposition de son oncle, la succession de la charge de contrôleur des Bâtiments du Roi. Enfin, par son testament, Le Nostre léguait la moitié de ses biens à Francois Desgots, le fils de Claude.

Un autre neveu de Le Nostre fut appelé à partager avec Claude Desgots la charge de dessinateur des plants et jardins de Sa Majesté. Il s'appelait Jean-Michel Le Bouteux. Son père, Michel Le Bouteux, avait épousé une nièce[1] du dessinateur du parc de Versailles; il fut spécialement occupé au parc de Trianon. Il figure à ce titre sur les comptes avec un traitement variant, suivant les années, de 7,000 à 17,500 livres. Michel Le Bouteux serait ainsi le dessinateur de ce parc charmant, si bien aménagé qu'il présente, dans un espace très restreint, des points de vue presque illimités. Que reste-t-il aujourd'hui de l'œuvre de Michel Le Bouteux? Il serait difficile de le dire. Il semble toutefois que le plan général n'a pas subi de modification importante et que ces allées intimes et mystérieuses étaient dès l'origine aménagées telles que nous les voyons encore aujourd'hui.

1. Par contrat du 29 juillet 1682 (Arch. nat., Y 242, fol. 216 v°), Michel Le Bouteux, qualifié fleuriste ordinaire du roi, et Antoinette Regnault, sa seconde femme, font donation à Jean-Michel Le Bouteux, dessinateur ordinaire des jardins du roi, demeurant rue de la Sourdière, fils de Michel Le Bouteux et de défunte Marguerite Bouchard, sa première femme, d'un clos fermé de murs, avec une petite maison située à l'entrée du village de Monceaux, près Paris, tenant au chemin du Roule, clos acquis par ledit Le Bouteux le 3 janvier 1657. Marguerite Bouchard était fille de Françoise Le Nostre, sœur d'André et de Simon Bouchard. Michel Le Bouteux fils, celui qui reçoit la donation de 1682, est donc le petit-neveu par alliance du grand Le Nostre.

Comme Pierre Desgots, Michel Le Bouteux trouva un successeur en la personne de son fils Jean-Michel dont l'ouvrage, intitulé *Plants et dessins nouveaux de jardinages*, dédié au marquis de Louvois, constitue un des plus précieux documents que nous possédions sur l'œuvre de Le Nostre. Il contient une longue liste des jardins dessinés par lui à Paris ou aux environs.

Après les Tuileries et le Palais-Royal l'énumération comprend le jardin des Incurables, une moitié du parterre de pièces coupées aux Enfants-Trouvés, les parterres de l'hôtel de Marsan, de l'hôtel de Bouillon, de l'hôtel de Saint-Pouange, le parterre de broderie de l'hôtel de Louvois et celui de l'hôtel de Boucherat, le jardin et le berceau de l'hôtel de Condé. Le Nostre avait donc laissé des témoignages de son infatigable activité dans tous les quartiers de Paris. Les guides anciens ne manquent pas de vanter ces jardins comme une des principales curiosités recommandées aux amateurs et aux étrangers.

Germain Brice en particulier s'exprime ainsi sur l'hôtel de Condé[1] : « Ce qu'il faut tâcher de voir est le jardin qui, dans une étendue assez médiocre, fait remarquer tout ce que l'art et la nature peuvent produire ensemble de beau et de singulier. Il y a des cabinets ou des tonnelles de trelissage, à la manière de Hollande, qui sont faites avec beaucoup d'industrie. Il paroist à l'entrée de chaque allée un petit arc de triomphe du mesme travail. En esté, ce jardin est rempli d'orangers et de jasmins qui en rendent la promenade du soir fort agréable. »

Il ne reste rien, bien entendu, de toutes ces mer-

1. Édition de 1687.

veilles. Peut-être paraîtraient-elles aujourd'hui un peu surannées.

Si on rapproche de ces gravures de Le Bouteux les estampes de Pérelle, de Le Paultre, d'Israël Silvestre, montrant les parterres de broderie qui précèdent les châteaux historiques de l'époque, on reste frappé de l'identité de conception de ces divers jardins. Tous procèdent, tous, sans exception, des inventions de Boyceau. Il semble qu'il n'y ait que ce cadre régulier qui convienne aux nobles architectures des demeures seigneuriales du XVIIe siècle. N'avait-il pas raison l'illustre jardinier de Versailles quand il reléguait les arbres touffus et les massifs denses à une certaine distance des habitations? De l'air, de l'espace autour des demeures princières, avec de larges perspectives se perdant à l'horizon, voilà son principe invariable, absolu. Il l'applique en toute circonstance, à Vaux et à Versailles, aux Tuileries et à Chantilly; il l'impose même en Angleterre. Cette règle inflexible n'imprime-t-elle pas aux parcs français du XVIIe siècle une noblesse, une grandeur qui ne se retrouvent pas ailleurs?

Michel Le Bouteux, le chef de la famille, cesse de paraître sur les états de 1688, et c'est seulement en 1697 que son fils est porté comme chargé de l'entretien de l'Orangerie des Tuileries. Il remplace, dans ces fonctions, la veuve et les filles de Simon Bouchard, le beau-frère de Le Nostre, dont la survivance avait été accordée après sa mort, survenue en 1638, à sa femme et à ses enfants.

Les jardiniers du château de Saint-Germain, Louis et Jean-Baptiste de La Lande, semblent avoir eu un rôle quelque peu effacé. On sait que le roi n'ai-

mait guère cette résidence; les jardins durent s'en ressentir.

A la même époque que l'illustre créateur du parc de Versailles vivait un homme dont la réputation égala presque celle de Le Nostre. La carrière de Jean de La Quintinie offre un exemple curieux de la force irrésistible de la vocation. Alors que son émule préludait à la décoration des parcs princiers par l'étude de la peinture et de l'architecture, La Quintinie débuta dans le barreau comme avocat au Parlement; mais une véritable passion l'entraînait vers l'étude des plantes et l'observation de la nature végétale. Il avait trente ans et plus quand ses aptitudes se révélèrent. La lecture des anciens auteurs, de Columelle, de Varron, de Virgile, si on en croit Charles Perrault, lui aurait montré sa véritable voie.

Ses observations pratiques sur la végétation et la culture des arbres, renversant toutes les idées reçues jusqu'à cette époque, lui acquirent une vaste réputation. Le prince de Condé l'avait employé à Chantilly. Par deux fois, il passa la Manche, et le roi d'Angleterre tenta de le retenir en lui offrant des avantages considérables; mais il préféra rentrer en France. En 1671, il prenait, dans l'acte de naissance d'un de ses enfants, la double qualité d'avocat en Parlement et d'intendant des jardins du roi. Le brevet le chargeant du soin des « arbres fruitiers des maisons royales » porte la date du 12 mars 1670. Enfin, en 1687, à la veille de sa mort, il était promu directeur général des jardins fruitiers et potagers de toutes les maisons royales.

Sans doute, son rôle ne saurait se comparer à celui de Le Nostre. Il représente la science appliquée aux plantes et aux arbres utiles, alors que le dessina-

teur des parterres de Versailles offre la plus brillante expression de la logique jointe à l'imagination dans l'art de dessiner des jardins de plaisir, comme les appelait André Mollet.

Toutefois, comme on lui doit une sorte de révolution dans la disposition des jardins potagers, dans le traitement des arbres à fruits, il mérite, lui aussi, une place dans ce Panthéon des hommes éminents qui ont puissamment contribué à transformer l'aspect de nos parcs et de nos potagers, avec la préoccupation de les accommoder au style du temps et d'en faire un cadre bien adapté à l'architecture fançaise.

La Quintinie paraît avoir été en particulière faveur auprès de Charles Perrault, et ce n'est certes pas là une médiocre recommandation. L'ancien commis de Colbert célébra ses mérites dans une longue pièce de vers qu'on ne lit guère, sans doute, bien qu'elle soit imprimée en tête de l'Instruction pour les jardins fruitiers, à la suite d'une petite poésie latine signée Santolius Victorinus. N'oublions pas la réflexion de Perrault au début de la notice consacrée à La Quintinie dans ses *Hommes illustres :* « Il arrive souvent, dit le biographe, que, lorsque des hommes d'un génie extraordinaire, et que leur naissance destinait à quelque chose de plus élevé, se trouvent comme entrainez par leur inclination naturelle à des professions au-dessous d'eux, ils y font un progrès bien plus considérable, tant il est vray que la vocation de la Nature, si cela se peut dire, vaut encore mieux que celle de la naissance et de la destination des parens. »

Que si l'on voulait présenter une galerie complète

des hommes distingués, ayant collaboré aux magnificences grandioses de Versailles, il conviendrait de ne pas oublier les ingénieurs chargés des fontaines et des conduites d'eau, d'insister sur ces Francini ou Francine, dont les générations successives installèrent les cascades, les grottes, les bassins, les jets d'eau de Versailles, de Saint-Germain, de Fontainebleau, du Louvre, collaborateurs attitrés des Le Nostre, des Mollet, des Desgots. Peut-être serait-il équitable aussi de ne pas oublier ce Pierre Denis constamment cité dans les comptes de Versailles avec le titre modeste de fontainier, et aussi ce Jean Bette, créateur d'un réservoir encore existant, qui a conservé le nom de son auteur sous une forme corrompue.

Dans cette trop sommaire analyse, nous n'avions pas la prétention d'assigner à chacun de ces collaborateurs du grand Le Nostre la place qui lui est due; mais il nous a paru opportun, au moment où la décoration des jardins préoccupe d'une manière toute spéciale les hommes de goût et de science, d'attirer l'attention des amateurs sur quelques bons ouvriers de la terre à qui sont dues les merveilles qu'on admire encore à Vaux, à Chantilly, à Fontainebleau et à Versailles.

Pour compléter les notes qui précèdent sur les jardiniers du XVIIe siècle, il semble utile de présenter un essai de bibliographie de ce sujet. Rien ne saurait mieux montrer la passion des contemporains de Louis XIII et de Louis XIV pour l'art des jardins. Bien que le *Théâtre d'agriculture* d'Olivier de Serres, paru en 1600 (1 vol. in-fol.) et réimprimé maintes fois au cours du XVIIe siècle, ainsi que les *Royales Œconomies d'Estat*, de Sully, publiées

pour la première fois en 1638 (2 vol. in-fol.), aient eu une influence certaine sur le développement du goût public pour les fleurs et la culture des plantes utiles et des arbres, nous ne les citerons ici que pour mémoire et comme les premiers initiateurs de cette littérature spéciale dont nous réunissons ici les témoignages moins connus. Voici donc les auteurs qui ont écrit au XVIIe siècle sur les jardins :

1. Boyceau (Jacques), *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art divisé en trois livres, ensemble divers desseins de parterres, pelouzes, bosquets et autres ornements servans à l'embellissement des jardins, par Jacques Boyceau, sieur de la Barauderie, gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roi et intendant de ses jardins.* 1638, in-fol., avec frontispice gravé formant titre, signé : Michel van Lochom fecit et excudit. Planches de parterres de broderie.

Autres éditions en 1640 (Paris, in-fol., pl.), 1688 (in-fol., pl.), 1689 (in-12, 152 p.), 1707 (in-12), 1708 (in-fol.).

2. De La Brosse, *De la nature, vertu et utilité des plantes.* Paris, 1628, in-8°.

3. De La Brosse, *Description du jardin des plantes médicinales.* Paris, 1636, in-4°, plan gravé.

4. De La Brosse, *L'ouverture du jardin royal de Paris.* Paris, 1640, in-8°.

5. Bonnefons (Nicolas de), *Le jardinier françois qui enseigne à cultiver les arbres et herbes potagères, avec la maniere de conserver les fruits et faire toutes sortes de confitures, conserves et massepans* (dédié aux dames). Paris, des Hayes, 1651, in-12, pl.

De tous les traités sur les jardins, aucun n'a été aussi souvent réimprimé et remanié que celui de Nicolas de Bonnefons ; mais il est assez difficile d'en dresser la liste chronologique, comme le montre la nomenclature suivante des éditions publiées après 1651 : 1653 (in-12, pl.), 1653 (Amsterdam, in-8°, 287 p.), 1653 (in-12, 4e éd.), 1654

(Paris, in-12, 348 p.), 1659 (in-12, 7e éd.), 1665 (Paris, in-12), 1666 (8e éd., 390 p., pl.), 1679 (Paris, in-12, 183 p.), 1684 (Paris, in-12, 10e éd., 311 p.), 1692 (Paris, in-12, 389 p.), 1701 (Rouen, in-12), 1723 (Lyon, in-12).

En 1673, le *Jardinier françois* de Bonnefons paraît dans le même volume que la *Manière de cultiver les arbres fruitiers*, par le sr Le Gendre (Paris, in-12, 137 p., pl.).

En 1655, du même auteur, *Les délices de la campagne*, suite du *Jardinier françois* (Amsterdam, 1655, in-12, 2e éd., 384 p.), 1662 (Paris, in-12, 3e éd., 288 p.), 1665 (Paris, Brunet, in-12, 5e éd., 288 p.), 1665 (Paris, de Beaujeu, 5e éd., 288 p.), 1679 (Paris, in-12, 307 p.), 1684 (Paris, in-12, 328 p., pl.).

En 1684, *Les délices de la campagne*, réunis au *Jardinier françois*, forment le *Traité du jardinage* (2 vol.), 1741 (Paris, in-12, 341 p., pl.).

6. MOLLET (André), *Le jardin de plaisir contenant plusieurs desseins de jardinage, tant parterres en broderie, compartimens de gazon, que bosquets et aultres, avec un abbrégé de l'agriculture touchant ce qui peut estre le plus utile et nécessaire à la construction et accompagnement dudict jardin de plaisir, composé et divisé en onze chapitres, par André Mollet, maistre des jardins de la sérénissime reine de Suède.* A Stockholm, chez Henri Kayser, M DC LI, avec trente planches de parterres, labyrinthes, broderies de l'invention d'André Mollet.

En tête de ce volume est placé le portrait de « Claude Mollet, premier jardinier du Roi », père d'André, mort avant la publication de l'ouvrage.

7. MOLLET (Claude), *Théâtre des plants et jardinages.* Paris, 1652, in-4o [ouvrage posthume].

Réimpressions en 1663, 1670 (in-12) et 1678 (in-12)[1].

8. LEGENDRE (abbé) [quelquefois attribué à Arnauld d'Andilly], *La manière de cultiver les arbres fruitiers.* Paris, 1652, in-8o.

1. Nous ne mentionnons que les éditions que nous avons vues signalées sur les catalogues de nos bibliothèques.

Réimpressions en 1653 (2e éd.), 1655 (3e éd.), 1658, 1662, 1663 (Paris), 1664 (Rouen, Vaultier, autre éd. chez Maillard), 1665 (Paris), 1671, 1676, 1684, 1701 (Rouen), 1703 (traduction allemande, à Hannover).

En 1671 et 1684, la réimpression de l'ouvrage de l'abbé Legendre est accompagnée de l'*Instruction pour les arbres fruitiers* de Triquet indiquée ci-après.

9. Triquet ou Triquel (d'après le Privilège), *Instruction pour les arbres fruitiers*. Paris, 1653, in-12.

Réimprimé en 1655 (in-12), 1658 (Paris, in-12, 3e éd.), 1659 (Rouen), 1664 (Paris, 3e éd. [*sic*]), 1671 (avec l'abbé Legendre), 1676 (Paris, in-12), 1684 (avec l'abbé Legendre).

10. Morin (Pierre), *Remarques nécessaires pour la culture des fleurs*. Paris, 1658, in-8o.

Nouvelles éditions en 1665 (Rouen, in-12), 1667 (Paris, in-12), 1672 (Rouen), 1674 (Paris, in-12), 1677 (Lyon, in-12), 1694, 1698.

11. Morin (Pierre), *Catalogue de quelques plantes à fleurs*. ... Paris, 1651.

Réimprimé en 1655.

12. Morin (Pierre), *Nouveau traité pour la culture des fleurs*, 1674. Paris, in-12, 1678, 1682, 1694.

13. L[aurent] (J.), notaire de Laon, *Abrégé pour les arbres nains et autres*. Paris, 1675, in-12. Dédicace à La Quintinie. Autre éd. en 1683.

14. *Le jardinier royal qui enseigne la manière de planter, cultiver et dresser toutes sortes d'arbres*. Paris, 1677, in-12.

15. Le Bouteux fils (Jean-Michel), *Plans et dessins nouveaux de jardinages*. Dédicace au marquis de Louvois sur un titre gravé (s. l. n. d.), in-4o.

Ce volume fournit des détails précis sur les jardins des hôtels de l'aristocratie à Paris et sur les parterres des domaines provinciaux. Bien renseigné sur l'œuvre d'André Le Nostre, dont il était le petit-neveu par sa mère, fille de Françoise Le Nostre, Jean-Michel Le Bouteux a

dressé une liste des travaux les plus importants de son grand-père à Paris et dans les environs.

Nous complétons ici la liste déjà signalée ci-dessus des jardins dont les propriétaires et les créateurs sont nommés dans le livre de Le Bouteux : Château d'eau et parterre de Villacerf; — Jardin et parterres de Louvois; — Hôtels de la place Royale; — Parterre de l'hôtel de Grandmont; — Jardin de la Norville; — Plan du jardin des Tuileries par Le Nautre; — Parterre neuf de Saint-Germain-en-Laye, du dessein de M. Le Nautre; — Parterre de la grotte de Meudon, *idem;* — Jardin devant les Incurables, *idem;* — Parterre de M. le Premier Président; — Parterre du Palais-Royal; — Parterres de broderie du dessin du sieur Bouticourt et du sieur Le Blond; — Parterres de l'hôtel de Marsan et de l'hôtel de Bouillon, du dessin du sieur Le Nautre; — Parterre du fer à cheval de Versailles, du dessin du sieur Le Nautre; — Parterre découpé à Issy, à Sceaux, du même; — Parterre de broderie qui est devant la grotte de Meudon, du dessein du même; — Parterre du petit jardin de l'hôtel de Condé, par le même; — Jardin de la maison de M. de Saint-Pouange, rue des Petits-Champs, de l'invention de M. Le Nautre; — Parterres de l'hôtel de Louvois et de l'hôtel de Boucherat, du dessin du sieur Le Nautre; — Berceaux de treillage du jardin et du petit bois de Sceaux, du dessein de M. Le Nautre; — Décoration de treillage dans le grand jardin de Saint-Cloud, du même; — Treillages et berceaux des jardins de M. de Montigni, de l'hôtel de Condé, de Chantilli, de Silvie, de M. Benserade, à Arcueil, de Chaville, du président Nicolaï; de M. de Monstein à Montrouge, de Presle, du petit bois de Sceaux; — Plan des escaliers du jardin des Tuileries, du dessin de M. Le Nautre.

16. ARISTOTE, jardinier de Puteaux, *Instructions pour le jardin potager*. Paris, 1678, in-12. 2e éd. en 1697.

17. LA QUINTINIE (Jean DE), *Instruction pour les jardins fruitiers et potagers avec un traité des orangers, suivy de quelques Réflexions sur l'agriculture, par feu M. de*

la Quintinie, directeur de tous les jardins fruitiers et potagers du Roi. Paris, 1690, in-4°, 2 vol.

[Après une pièce de vers latins de Santolius Victorinus, le volume débute par un poème français de 7 pages, de Charles Perrault, en l'honneur de La Quintinie.]

2e éd. en 1697, 2 vol. in-4°, fig.

Autres éditions en 1700 (2 vol. in-4°), 1715 (Paris et Rouen), 1716, 1739, 1756. — Traductions anglaises en 1699 (Londres, 2e éd.), 1701 (3e éd.). — Traduction italienne.

LES
TAPISSERIES DE COLBERT

Par M. G. Macon.

La bibliothèque du Musée Condé conserve un gros registre intitulé *Inventaire fait après le déceds de Monseigneur Colbert*, *14 septembre 1683*. Ce volume contient la liste complète de tous les meubles et objets d'art qui garnissaient l'hôtel de la rue Neuve-des-Petits-Champs et le château de Sceaux, à l'exception des médailles, des manuscrits et des livres, dont l'évaluation devait exiger un long travail et qui ne sont indiqués que par masses. Près de la moitié du registre est occupée par l'inventaire des papiers trouvés dans le cabinet de Colbert. De ce gros volume, j'extrais la liste des tapisseries d'art; celles de l'hôtel de Paris se trouvaient toutes dans le garde-meuble; elles avaient été retirées des appartements, qui restèrent tendus d'étoffes de deuil tout le temps que dura la confection de l'inventaire.

Tapisseries de haute lisse.

Une tenture de tapisserie, fabrique des Gobelins, rehaussée d'or, représentant des chasses et les mois de l'année, vulgairement appelée la belle chasse de l'hôtel de Guise, contenant douze pièces, faisant quarente-trois aunes de cours sur trois aunes trois quarts de haut, desquelles

douze pièces il y en a trois garnies en plein de toile verte, prisée la somme de vingt-quatre mille livres, cy . . . . xxiiii^{m} ₶

Une autre tenture de tapisserie, fabrique des Gobelins, représentant les douze mois, copie de celle des douze mois de la Couronne, et quatre entre-fenêtres de la suite de la même tenture, contenant ensemble quarente-cinq aunes un quart de cours sur deux aunes trois quarts de haut, doublée de toile verte, prisée la somme de sept mille livres, cy . . . . vii^{m} ₶

Une autre tenture de tapisserie, fabrique de Bruxelles, représentant l'*Histoire de Scipion*, contenant six pièces, faisant dix-huit aunes de cours sur deux aunes deux tiers de haut, prisée la somme de quinze cens livres, cy. . . . . xv^{c} ₶

Une autre tenture de tapisserie, fabrique ancienne du Louvre, représentant le *Pastor fido*, contenant six pièces ayant dix-huit aunes de cours ou environ sur trois aunes de haut, garnie de toile blanche, prisée la somme de mille livres, cy. . . . . M ₶

Une autre tenture de tapisserie de Bruxelles représentant des bestions, contenant onze pièces ayant vingt-cinq à vingt-six aunes de cours sur trois aunes de haut, garnie de toile, prisée la somme de sept cens livres, cy. . . . . vii^{c} ₶

Une autre tenture de tapisserie, fabrique d'Anvers, représentant l'*Histoire d'Esther*, contenant huit pièces ayant vingt-cinq aunes de cours ou environ sur trois aunes de haut, garnie de toile, prisée la somme de sept cens livres, cy . . . . vii^{c} ₶

Une autre tenture de tapisserie, fabrique de Flandre, verdure, ayant dix-huit aunes de cours sur deux aunes deux tiers de haut, en six pièces, prisée la somme de cinq cens cinquante livres, cy. . . . . v^{c} l ₶

Une autre tenture de tapisserie, fabrique de Bruxelles, représentant l'*Histoire de Psyché*, ayant onze pièces de trente-quatre aunes et demie de cours sur trois aunes et demie de haut, doublée de toile verte, prisée la somme de trois mille livres, cy . . . . iii^{m} ₶

Une autre tenture de tapisserie de verdure, façon de

Beauvais, aux armes dudit seigneur (Colbert), contenant neuf pièces de dix-neuf aunes ou environ de cours sur trois aunes de haut, prisée la somme de neuf cens livres, cy . . . . IXc ₶

Une autre tenture de tapisserie rehaussée d'or, fabrique des Gobelins, représentant les *Muses*, armoriée desdites armes, contenant cinq pièces de quinze aunes de cours sur trois aunes de haut, prisée la somme de deux mille deux cens livres, cy. . . . . IIm IIc ₶

Une autre tenture de tapisserie de verdure de Flandres, de trente-quatre aunes de cours sur trois aunes de haut, garnie de toile, en douze pièces, prisée la somme de cinq cens livres . . . . Vc ₶

Une autre tenture de tapisserie de Bruxelles à petits personnages, contenant huit pièces de vingt-cinq aunes de cours sur deux aunes trois quarts de haut, garnie de toile, prisée la somme de douze cens livres, cy. . XIIc ₶

Une autre tenture de tapisserie de Bruxelles à verdure, contenant six pièces de dix-neuf aunes de cours ou environ sur deux aunes deux tiers de haut, prisée la somme de douze cens cinquante livres . . . . XIIc L ₶

Une tenture de tapisserie de haute-lisse d'Angleterre représentant l'*Histoire d'Absalon*, contenant douze pièces faisant quarante-sept aunes ou environ de cours sur trois aunes et demie de haut, garnie par bandes de toile, prisée la somme de huit mille livres, cy . . . . VIIIm ₶

Une pièce de tapisserie de l'*Histoire d'Assuérus et Esther*, de cinq aunes de cours sur trois aunes et demie de haut, prisée la somme de deux cens cinquante livres, cy . . . . IIc L ₶

Une autre tenture de tapisserie de l'*Histoire de Gédéon*, fabrique de Bruxelles, en cinq pièces de dix-neuf aunes de cours sur trois aunes de haut, le tout ou environ garni de toile, prisée la somme de quatorze cens livres, cy . XIIIIc ₶

Une autre tenture de tapisserie de l'*Histoire de Thobie*, fabrique de Bruxelles, en neuf pièces de trente-quatre aunes de cours sur trois aunes de haut, le tout ou environ garni de toile, prisée la somme de trois mille livres, cy . . . . IIIm ₶

Une pièce de l'*Histoire de l'Enfant prodigue*, façon de

Bruxelles, contenant trois aunes un tiers de cours sur trois aunes de haut ou environ, garnie de toile, prisée la somme de cent livres, cy . . . . C #

Une tenture de tapisserie, façon de Bruxelles, à grotesques, fond jaune, contenant sept pièces, ayant seize aunes et demie de cours sur une aune trois quarts et demi de haut, prisée la somme de trois cens soixante livres, cy . . . . IIIc LX #

Tapisseries de brocart, damas et autres étoffes.

Une tenture de tapisserie de brocart à fleurs d'or, fond rouge cramoisi, et de brocart à fleurs aussi d'or, fond de satin vert, avec une grande campanne et un molet d'or faux au haut, ayant dix-huit aunes de cours sur deux aunes deux tiers de haut, en cinq pièces, prisées la somme de sept cens livres, cy . . . . VIIc #

Une autre tenture de tapisserie de gros de Tours vert à une raye et brocard à fleurs d'or, fond cramoisi, contenant sept pièces de vingt aunes et demie de cours sur deux aunes deux tiers de haut, prisée la somme de six cens cinquante livres, cy . . . . VIc L #

Une autre tenture de tapisserie de satin de Bruges vert, qui sert à la galerie, contenant douze pièces ayant trente-six aunes et demie de cours sur trois aunes de haut, prisée trente livres, cy . . . . XXX #

Cinq pièces de damas rouge cramoisi, bordées d'une brocatelle de Venise, faisant quinze aunes de cours sur trois aunes de haut, prisées la somme de quatre cens cinquante livres, cy. . . . . IIIIc L #

Cinq pièces de damas vert ayant quinze aunes de cours sur trois aunes de haut, garnies d'un petit molet d'or faux, prisées la somme de deux cens livres, cy . . . . . IIc #

Une tenture de tapisserie de brocatelle de Venise en neuf pièces, ayant vingt aunes de cours sur trois aunes ou environ de haut, prisée la somme de trois cens livres, cy. IIIc #

Quinze aunes de tapisserie d'étoffe de laine et fil verte et blanche, en sept pièces de trois aunes de haut, prisées vingt livres, cy. . . . . XX #

Tapis.

Deux tapis de Turquie à fonds d'or, de deux aunes de long ou environ sur une aune un sixième de large chacun, prisés ensemble la somme de deux cens livres, cy . . . . IIc #

Un tapis de la Savonnerie de sept aunes de long sur trois aunes et demie de large, prisé la somme de quatre cens livres, cy . . . . IIIIc #

Un tapis persien fin de six aunes de long sur deux aunes deux tiers de large, prisé la somme de cent cinquante livres, cy . . . . CL #

Deux grands tapis de Turquie de six aunes un quart de long et trois aunes de large chacun, prisés ensemble cent livres, cy . . . . C #

Un tapis de Turquie d'une aune et demie de long, prisé six livres, cy . . . . VI #

Deux tapis persiens d'une aune trois quarts et demi de long sur une aune demi-tiers de large chacun, prisés ensemble la somme de deux cens livres, cy . . . . . IIc #

Deux tapis de serge de Saint-Lô verte garnis d'une frange de soie de mesme couleur . . . . XX #

Un grand tapis de moquette à fond vert. . . . XXXVI #

Vingt-huit tapis de Perse à fonds d'or, bordure fond d'argent, à fleurs de plusieurs couleurs, doublés de satin incarnat à bordure de satin rayé aurore, vert et blanc, de deux aunes de long et d'une aune trois quarts de large, prisés ensemble la somme de deux mil huit cens livres, cy . . . . IIm VIIIc #

Ces tapisseries et tapis se trouvaient dans le garde-meuble de l'hôtel de Paris ; il y en avait d'autres dans les appartements du château de Sceaux ; en voici la liste :

Cinq pièces de tapisserie de verdure à petits bestions, fabrique de Bruxelles, de dix-sept aunes de cours sur deux aunes deux tiers de haut, prisées la somme de onze cens livres, cy . . . . XIc #

Une tenture de tapisserie de haute-lisse en sept pièces, faisant vingt-deux aunes de cours sur deux aunes trois quarts de haut, prisée la somme de douze cens livres, cy. . . . . XII^c ₶

Neuf pièces de tapisserie de bacchanales de basse-lisse, fabrique des Gobelins, contenant quinze aunes de cours sur deux aunes et un tiers de haut, prisées la somme de deux mille livres, cy . . . . II^m ₶

Six pièces de tapisserie, façon des Gobelins, aux armes dudit défunt seigneur, contenant chacune deux aunes et demie de haut sur une aune trois quarts de large, ladite tapisserie rehaussée d'or, prisée la somme de quatorze cens livres, cy . . . . XIIII^c ₶

Une tenture de tapisserie contenant huit pièces, de vingt-quatre à vingt-cinq aunes de cours sur trois aunes de haut, fabrique des Gobelins, prisée la somme de dix-huit cens livres, cy . . . . XVIII^c ₶

Une tenture de tapisserie, fabrique d'Anvers, en six pièces de dix-huit à dix-neuf aunes de cours sur deux aunes deux tiers de haut, prisée la somme de six cens livres, cy . . . . VI^c ₶

Une tenture de tapisserie de Flandres à personnages représentant l'*Histoire de Gombaud et Macé*, contenant sept pièces de vingt-une à vingt-deux aunes de cours et trois aunes de haut, prisée la somme de cinq cens cinquante livres, cy . . . . V^c L ₶

Une tenture de tapisserie de haute-lisse à personnages représentant des bergers, en huit pièces de vingt-deux aunes ou environ de cours sur trois aunes de haut, prisée la somme de huit cens livres, cy . . . . . VIII^c ₶

Une tenture de tapisserie de Bruxelles, fonds rouges avec ovales dans les milieux, représentant les *Arts libéraux*, en sept pièces de vingt-une à vingt-deux aunes de cours sur deux aunes trois quarts de haut, prisée la somme de onze cens livres, cy. . . . . XI^c ₶

Une tenture de tapisserie verdure des Gobelins, contenant sept pièces de vingt-deux aunes de cours sur trois aunes ou environ de haut, prisée la somme de mille livres, cy . . . . M ₶

Une tenture de tapisserie d'Oudenarde, en six pièces

de dix-huit aunes de cours sur deux aunes deux tiers de haut, prisée la somme de six cens livres, cy . . . VIc ₶

Une tenture de tapisserie de Bruxelles de verdure en huit pièces de vingt-quatre aunes de cours sur deux aunes deux tiers de haut, prisée la somme de dix-huit cens livres, cy. . . . . XVIIIc ₶

Une tapisserie représentant les *Bocherons*, en cinq pièces de vingt aunes et demie de cours sur trois aunes de haut, prisée la somme de douze cens livres, cy. XIIc ₶

Une tapisserie à petits personnages en quatre pièces de dix-sept aunes de cours sur une aune et demie, prisée la somme de huit cens cinquante livres, cy. . . VCCCc L ₶

Une tapisserie de la fable de Mercure, dessin de Jules Romain, en six pièces de dix-neuf aunes de cours sur une aune et demie de haut, prisée la somme de deux mille livres, cy . . . . IIm ₶

Une tenture de tapisserie de verdure de Beauvais contenant sept pièces, prisée huit cens livres, cy . . VIIIc ₶

Une tenture de tapisserie de l'*Histoire de Roland* contenant sept pièces, qui font vingt aunes et demie de cours sur deux et demie de haut, prisée onze cens livres, cy . . . . XIc ₶

Je ne mentionne pas les tentures d'ameublement, garnitures de lits, de sièges, etc.; l'inventaire révèle des splendeurs en ce genre. Peut-être ce court extrait inspirera-t-il à quelque érudit le désir de consulter le registre du Musée Condé; il y trouverait les éléments d'un très intéressant travail. Je n'ai eu ici d'autre but que de participer à l'hommage rendu à M. Henry Lemonnier; je le fais de grand cœur, le priant d'agréer la modeste offrande de ma sympathie et de mon dévouement.

LE CABINET D'ESTAMPES DE CLAUDE BOUCOT

Par M. Henry Martin.

A maintes reprises, j'ai entendu M. Léopold Delisle exprimer le désir de voir dresser une bibliographie des catalogues de livres, catalogues qui ont été, comme on le sait, publiés en si grand nombre. M. Delisle avait surtout en vue le XVIIe siècle et plus encore le XVIIIe. A vrai dire, une objection sérieuse a toujours été opposée à la réalisation d'un semblable projet. Beaucoup de ces catalogues ont paru anonymes. Je ne veux pas dire que l'auteur, généralement un libraire, soit inconnu ; mais très fréquemment le nom de l'amateur, dont la collection a été livrée aux enchères, ne figure pas sur le titre et y est remplacé soit par des initiales, soit simplement par des étoiles ou par des points. Je crois néanmoins que le projet est en partie réalisable et que les possesseurs de la plupart des collections de livres pourraient être assez facilement identifiés. Avec un peu de patience, on parviendrait à découvrir, sans trop de peine, des exemplaires de ces catalogues portant, écrite à la main, la mention du nom qui a été omis.

Une publication de ce genre fournirait de précieux renseignements aux bibliophiles, cela n'est pas douteux; mais elle ne manquerait pas d'apporter aussi aux historiens de l'art des révélations inattendues. Au XVIIe et au XVIIIe siècle, en effet, il est assez rare qu'un amateur se soit contenté de former une bibliothèque. Presque toujours, à côté de ses livres, il possédait une collection, plus ou moins riche, soit de tableaux ou d'estampes, soit de pierres gravées, d'antiquités, d'objets d'histoire naturelle, etc.

Pour donner un exemple de l'intérêt que peuvent parfois présenter au point de vue artistique de simples catalogues de livres, j'en citerai un du XVIIe siècle qui semble n'avoir pas encore été remarqué. Le catalogue dont il s'agit n'est d'ailleurs pas anonyme. Le nom du possesseur, Boucot, se voit en toutes lettres au-devant de la brochure; mais cela n'a pas suffi jusqu'à présent à le sauver de l'oubli. Alors que d'autres collectionneurs du même temps, qui apparemment lui étaient inférieurs, jouissent aujourd'hui d'une véritable notoriété, le nom de Claude Boucot est demeuré presque entièrement ignoré des bibliographes et des amateurs. M. Léopold Delisle lui-même, le plus grand, certes, et le plus exact de tous ceux qui ont traité de l'histoire des livres, paraît avoir méconnu notre collectionneur. Il ne l'a cité qu'une seule fois, mais en estropiant son nom. « *Un certain Boucault*, écrivait M. Delisle, abandonna [à Roger de Gaignières] pour un lot de cartes trois manuscrits, dont le plus précieux était le Catéchisme fait pour la reine de Navarre[1]. » Claude Boucot fut pourtant au XVIIe siècle l'un des plus fervents amis des livres et des gravures. Lorsqu'il mourut, on trouva dans sa

1. *Le Cabinet des manuscrits*, t. I (1868), p. 350-351.

bibliothèque plus de 18,000 volumes. Quant à son cabinet d'estampes, il comprenait plus de 70,000 pièces, parmi lesquelles environ 17,000 portraits. Ces chiffres sont considérables pour l'époque, extraordinaires même. Mais il ne faudrait pas croire que le nombre fût le seul mérite de la collection. Le choix des estampes et des livres contribuait à en faire l'un des cabinets les plus précieux qu'il y eût alors à Paris.

Qu'était donc ce Boucot qui avait pu rassembler tant d'objets de grande valeur? Claude Boucot était conseiller secrétaire du roi, maison, couronne de France et de ses finances et garde des rôles des offices de France. Les gardes des rôles des offices faisaient partie de la grande chancellerie. Au nombre de quatre, ils étaient chargés, par trimestre, de veiller à la tenue et à la conservation des registres de collation et mutation des offices de toute nature. Vers la fin de sa vie, Claude Boucot habitait rue Saint-Jacques : il avait alors pour collègues, de Préval, Hénin et Aubourg. Son fils aîné, François Boucot, qui demeura d'abord rue de la Harpe, vis-à-vis la Croix-de-Fer, lui succéda dans sa charge. Claude Boucot mourut en 1699; il avait épousé Françoise Picard qui lui survécut. Celle-ci décéda dans sa soixante-dixième année, le 2 décembre 1715. On conserve dans l'église de Bagneux (Seine) une curieuse pierre chargée d'une longue inscription qui constate diverses fondations pieuses faites dans cette église par la veuve de Claude Boucot, du consentement de François Boucot, son fils aîné. C'est, du reste, ce dernier qui fit graver l'inscription sur la pierre[1].

1. M. de Guilhermy a reproduit *in extenso* cette inscription dans ses *Inscriptions de la France*, t. III (1877), p. 571-573.

Il serait sans doute intéressant d'esquisser l'histoire de cette famille parisienne, dont le souvenir paraît bien effacé aujourd'hui ; mais ce n'est pas ici le lieu. Je me contenterai de signaler que les descendants de Claude Boucot furent, au XVIIIe siècle, seigneurs du Colombier et de Judainville, et que les armes de la famille étaient : *d'azur au chevron d'or, accompagné en chef de deux molettes d'éperons*[1] *et en pointe d'une gerbe, le tout du même.*

J'ajouterai que la petite-fille de Claude Boucot prit alliance avec le frère d'un personnage fort connu. On a vu que Claude Boucot laissa, entre autres enfants, un fils nommé François, l'aîné de la famille, qui devint à son tour garde des rôles des offices de France après la mort de son père. Ce François Boucot avait épousé Claude Douet, dont il eut une fille unique, nommée Claude comme sa mère. Claude Boucot fut mariée à Nicolas-Jérôme de Paris, seigneur de Branscourt, vicomte de Machault, conseiller au Parlement de Paris en la première Chambre des enquêtes ; elle mourut, après cinq ou six mois de mariage, le 3 octobre 1719, à l'âge de dix-neuf ans[2]. Quant à son mari, Nicolas-Jérôme de Paris, mort en 1737, il était le frère puîné de François de Paris, dit le diacre Paris, qui devint après sa mort l'objet d'un véritable culte. Il n'est pas besoin de rappeler les extases des convulsionnaires et les scènes tumultueuses qui se produisirent sur le tombeau de François de Paris, au cimetière de Saint-Médard. Mais nous voici bien loin du cabinet d'estampes de Claude Boucot.

1. Au lieu de *deux molettes d'éperons*, M. de Guilhermy, *op. cit.*, a cru voir là *deux étoiles.*
2. Cf. *Mercure de France*, août 1737, p. 1889.

Comment un pareil collectionneur est-il resté aussi profondément ignoré? A ma connaissance, on ne trouve aucune trace de son nom dans les lettres ou les ouvrages de ses contemporains. Il paraît cependant avoir entretenu avec Roger de Gaignières des rapports suivis. Les deux grands amateurs faisaient entre eux des échanges. C'est ainsi que nous voyons Boucot céder à Gaignières trois manuscrits particulièrement précieux[1] contre un *Atlas de Savoie* en blanc, estimé 90 livres[2].

A la mort de Boucot, toutes ses collections furent dispersées. La vente commença le 16 novembre 1699. Elle dura sans doute assez longtemps, car un des manuscrits qui y a figuré et qui est aujourd'hui l'un des joyaux de la Bibliothèque de l'Arsenal, le beau *Bréviaire de René II de Lorraine*, nº 601, ne fut vendu que le 6 janvier 1700. Le catalogue des estampes et des livres était l'œuvre de deux libraires, Moette et Boudot. En voici le titre : *Catalogue de la bibliothèque de défunt M. Boucot, garde-rolle des offices de France, composée de plus de dix-huit mille volumes de livres imprimez, très-bien conditionnez, plusieurs des in folio étant de grand papier et reliez en maroquin; de plus de soixante et dix mille estampes, entre lesquelles il y a dix-sept mille portraits; d'un très-grand nombre de livres d'arts, d'éloges, de descriptions, de médailles, d'emblémes, de plantes, et autres remplis de figures; et de plusieurs manuscrits en velin, ornez de très-belles*

1. Deux de ces manuscrits sont aujourd'hui conservés à la Bibliothèque de l'Arsenal sous les nºˢ 940 et 5096.

2. Cf. Bibl. nat., f. fr. 25691, fol. 8; — et Henry Martin, *Histoire de la Bibliothèque de l'Arsenal* (1900), p. 210.

mignatures. La vente s'en fera en détail au plus offrant et dernier enchérisseur, le 16 novembre 1699 et autres jours suivans. A Paris, rue des Noyers, vis-à-vis la rue des Anglois, 1699. Au verso du titre, après diverses explications sur la façon dont il sera procédé à la vente, on lit : *Le présent catalogue se distribuera à Paris chez les S. Moette et Boudot, libraires, qui ont été chargez par les héritiers dudit sieur Boucot de le faire imprimer et du soin de la vente.* Suit une liste de libraires de la province et de l'étranger. Ce catalogue, de format in-12, est paginé en deux parties, la première comprenant 139 pages; quant à la seconde, dans laquelle sont décrits les estampes, les manuscrits à miniatures, les livres à figures, etc., elle contient 39 pages. Les huit premières pages de cette seconde partie sont occupées par le catalogue des estampes et des portraits.

Les libraires Moette et Boudot ont décrit très brièvement les livres imprimés et plus sommairement encore les portefeuilles contenant les gravures. Il m'a semblé, néanmoins, que le catalogue d'une collection de 70,000 estampes formée au XVIIe siècle méritait, quelque insuffisant qu'il soit, d'être mis en lumière. L'exemplaire que j'en ai sous les yeux porte, en marge de la plupart des articles, un chiffre ajouté à la main qui indique sans aucun doute le prix atteint par chaque portefeuille. Les prix ainsi marqués sont, à coup sûr, très différents de ce qu'ils seraient aujourd'hui. Ce sont les Recueils de portraits qui atteignent les prix les plus élevés : les portefeuilles 6 et 7, 250 livres chacun; les portefeuilles 1, 4 et 5, 200 livres. Le Recueil du fonds des Estampes n° 46, comprenant 110 grands dessins originaux de Jules Romain, Le Parmesan, Poussin, Perino del Vaga, Antoine Car-

rache, etc., ne porte pas d'indication de prix; mais le Recueil précédent, n° 45, ne fut payé que 150 livres, et l'on peut voir qu'il était formé de 433 pièces, dont 200 d'Albert Dürer et 188 de Lucas de Leyde. Dans ce même fonds des Estampes, le n° 168, contenant trois volumes de 105 pièces de Callot, aurait été vendu 5 livres seulement. Enfin, ce n'est pas sans étonnement qu'on voit inscrit le chiffre 1, c'est-à-dire une livre, en marge du n° 173 indiqué comme composé de 16 grandes figures d'Albert Dürer.

Pour n'offrir plus aujourd'hui qu'un intérêt de curiosité rétrospective, le Catalogue du cabinet d'estampes de Claude Boucot n'en est pas moins, semble-t-il, un document d'une certaine importance pour l'histoire des collections d'œuvres d'art en France. Aussi n'ai-je pas hésité à le reproduire, en y respectant la forme donnée par le rédacteur aux noms des artistes, noms qui, du reste, ne sont pas défigurés au point d'être rendus méconnaissables.

CATALOGUE

DES ESTAMPES ET LIVRES DE FIGURES[1]
DE DÉFUNT M. BOUCOT.

Les chiffres qui sont à la fin de chaque article marquent le nombre des estampes de chaque volume, recueil ou portefeuille.

1. Palazzi di Roma di Ferrerio. 104. — Giardini di Roma, di Falda. 25. — Bas-reliefs de Pietro Santi. 80. — Entrata in Roma dell' ambasciatore di Polonia, di Steph. della Bella. 6.

2. Galeria Farnese, d'Annibal Caracci, *maroquin rouge.* 62.

1. Seul le Catalogue des estampes est reproduit ici.

3. Insignia Romæ templa. 84. — Altari e capelle di Roma. 45.

4. Villa Pamphilia, *gr. pap.*

5. Recueil d'un très grand nombre d'estampes, tant de Tempeste, Tenniers, Carache, Stella qu'autres. 286.

6. Stradani venationes. 104.

7. Theatro d'edificii di Roma moderna con le fontane (1665). 127.

8. Idem, con le fontane di Roma, Frescati, Tivoli, etc. 180.

9. Vestigii dell' antichità di Roma. 46 et 120. — Id., avec la Psichée de Marc Antoine. 72.

10. Villa Aldobrandina, Dom. Barrières. 32.

11. Topographie françoise de Chastillon, *marroq*. 572.

12. Recueil de veuës, de Sylvestre. 37.

13. Proportions du corps humain, par Audran.

14. Sentimens sur la peinture, par Testelin.

15. Assidio dell' isola di Malta, en 1565. 14.

16. Fontane di Roma, di Falda, avec les villes de l'Europe, par Bloëtelingh. 32 et 37.

17. Colonna Trajana d'Agostino Veneto. 136.

18. Id. di Pietro Santi, *maroq*. 119.

19. — Antonina del stesso. 75.

20. Antiquæ urbis Romæ simulachrum.

21. Vestigi dell' antichità di Roma, Tivoli, Pozzuolo ed altri luoghi, di Marco Sadeler. 50.

22. Grotesques, de Raphaël d'Urbin. 27.

23. Recueil des VII églises de Rome, et le Jugement de Michel Angelo. 18.

24. Recueil de diverses figures, tant de Callot, Hollar, Berghem, Clein qu'autres. — Carrousel fait à Florence pour le mariage du Grand-Duc. — Mascarades de Boissard et de Geyn. — Varie architecture di Fanelli. 380.

25. Solitudo eremicolarum, Raph. Sadeler. 145.

26. Desseins d'orfèvrerie, de Roupert et autres. 93.

27. Recueil de diverses grimaces, de Callot et autres. 108.

28. Recueil de divers cartouches, vases et trophées. 208.

29. Fontane di Roma, avec divers cartouches. 101.

30. Recueil de diverses frises, masques et ornemens. 75.

31. Desseins de cheminées, masques et ornemens, par Pierretz et autres. 275.

32. Fleurs, feuilles, oiseaux et autres ornemens pour les brodeurs. — Animalia diversa. — Cris de Paris, Termes et autres figures. — Figures du Documenti d'amore, de Bloëmart. — Miroir qui ne flatte point, et autres. 282.

33. Païsages de Vischer, Misères de la guerre, les Gueux, les Bals, les Grotesques, et autres figures de Callot, etc. 205.

34. Figures de la Genèse, de Crispin Passe. 56.

35. Métamorphoses, de Tempeste, et les travaux d'Hercule. 162.

36. Les Figures de la Bible, par Campion. 268.

37. Orlandi Romæ antiq. et novæ notabilia. 106.

38. Recueil de diverses figures, tant portraits qu'habits, Termes, par Caraches et autres. 180.

39. Recueil de diverses figures, du Dominiquin, Stella, Bosse et autres. 104.

40. Vita di s. Diego, d'Annib. Caracci, avec un ramas de plusieurs figures de divers maistres. 142.

41-42. Tableaux des vertus et des vices; Métamorphoses, de Bloëmart; Grotesques, de Voet; Muses, de Goltzius; Vases divers, plusieurs modes, et autres pièces ramassées. 214.

43. Maniement d'armes de Nassau. 124.

44. Gallerie de l'archiduc d'Austriche, par de Tertiis.

45. Recueil de 200 pièces d'Albert Durer, avec 188 de Lucas de Leyden, et 45 d'Albert, en bois.

46. Recueil d'environ 110 grands desseins à la plume, lavez, en crayon, pastel et autres, del Vaga, Jul. Rom., Polydore, Ant. Caracche, Poussin, Caravage, Parmezan, etc.

47. Recueil d'environ 100 bas-reliefs dessignez dans Rome, au crayon.

48. Recueil de 100 divers desseins à la plume, au crayon et autrement, sur papier et velin.

49. Hollar naves variæ 12 fig., et 75 pièces de Perelle, Morin et autres.

50. Recueil de 121 pièces de Marc Antoine, de Crisp. Passe, et autres, dont la Psichée.

51. Les Massacres de la Ligue, avec les Martyrs des Pays-Bas et la Procession. 141.

52. 154 Veuës de Sylvestre, et 27 autres de divers maistres.

53-54. Diverse vedute di Fiorenza, dal Callot. — Paysages divers, de Silvestre et autres. — Les stations de Rome. — Veuës d'églises de Rome et autres édifices, du même. 72.

55. Paysages de Perelle, 86 p. et 29 de Sylvestre.

56. Veuës des maisons royales et autres, de Sylvestre. 110.

57. Recueil de figures de dévotion, de Sadeler, Jode et autres maistres. 151.

58. Recueil de paysages et autres figures, de Sadeler, Paul Brille, Mauperché, Calot et autres. 110.

59. Portefeuille de divers ornemens, et autres pièces. 644.

60. Alcoves, plafons et autres pièces, de Le Pautre. 65.

61. Recueil de pièces, de Le Pautre. 740.

62. Portefeuilles de 31 grandes pièces, de Lebrun. — Fontaines de Versailles, les Pavillons, et 34 grandes pièces, tant de Mignard, de Raphaël, de Poussin, de Champagne et de Le Sueur, qu'autres bons maistres.

63. Portefeuille de 135 grandes pièces de Poussin, dont les Sept sacremens sont de différens graveurs.

64. Portefeuille d'environ 90 grandes pièces, dont Carrousel de Sylvestre, et le reste de bons maistres étrangers. — 114 autres grandes pièces de divers maistres.

65. Portefeuille de 113 pièces de Perelle, dont 40 veuës de villes en long.

66. Rouleau de ramas de plans et plusieurs desseins à la main.

67. Portefeuille de veuës et plans des principales maisons royales et autres, de divers et surtout de Sylvestre. 61.

68. Ramas de petites pièces antiques de toutes grandeurs.

69. Recueil de 363 pièces de vieux maistres, comme de Marc Antoine, Michel Ange, Aldegrave, etc.

70. Les Figures de la Bible, avec des explications manuscrites. 70 p.

71. Recueil de 90 pièces de différens vieux maistres.

72. Recueil de 632 pièces, dont 120 de Callot.

73. Portefeuille de 101 pièces, dont 61 d'Alb. Durer, en bois.

74. Œuvres de Callot, en 2 vol. : le premier contient 1100 pièces de diverses grandeurs, et le second 700, et environ 200 d'Hollar, Gall. et autres.

75. Portefeuille de 130 grandes pièces, partie à la main, partie en bois, de Stella et autres. Environ 250 petites pièces à la main. Environ 300 pièces de rebut. Environ 200 pièces d'orfèvrerie, et autres.

76. Pompe funèbre du duc de Brunswik Jean Frédéric. — 94 pièces modernes de dévotion, de Bazin et autres.

77. 264 grandes pièces, tant de chronologie, grotesques, que dévotion et autres. — 25 grandes pièces, dont Paysages de Bruyn, Dévotions d'Edelinck, et autres.

78. Œuvre de Guill. Baurn, en maroquin. 228.

79. Baurn Iconographia. 146.

80. Les états et professions, de Bosse. 182.

81. Recueil d'environ 450 pièces, dont 150 d'Alb. Durer, 80 d'Holbens, et 200 d'autres petits maistres, en bois.

82. Recueil de 121 pièces de différens maistres et de différens sujets, de piété, et autres.

83. Recueil de 280 pièces de différens maistres, dont Paysages de Francisque, et autres.

84. Recueil de 290 pièces de piété et de morale, de divers maistres.

85. Recueil de 714 pièces, dont 311 de Le Clerc, et 403 de divers, Edelinck, Ertinger et autres.

86. Recueil de 42 pièces, moitié de Stella, et moitié d'autres bons maistres.

87. Recueil de 206 pièces de divers bons maistres, la plupart flamans.

88. Recueil de 216 pièces d'anciens maistres, la plupart d'Italie.

89. Recueil de 480 pièces, la plupart de Tenniers, Testelin, Souteman et autres.

90. Recueil de 270 pièces, de Sadeler, Francisque, P. Brill, Waterlo et autres.

91. Recueil de 89 pièces, du Carache et autres.

92. Recueil de 130 pièces, dont les Cris de Carache.

93. Recueil de 65 pièces, dont Feste de Mascardi, et autres.

94. Recueil de 195 pièces, tant de Brueghel que de Gall., et autres.

95. Recueil de 245 pièces de Tableaux du roy, par Poilly, Edelinck, Blomart, et autres.

96. Recueil de 350 grandes pièces de Sadeler, Bloemart, Edelinck, Carache, et autres.

97. Recueil de 121 grandes pièces de Carache, et autres bons maistres.

98. Recueil de 120 pièces de dévotion, des Sadelers et autres.

99. Les travaux d'Ulysses, de Van-Tulden.

100. Recueil de 386 pièces, de Chauveau.

101. Recueil de 140 pièces, de Van-Brugen et autres.

102. Recueil de 95 pièces, la plupart de P. Testa.

103. Recueil de 16 grandes figures de Jésus-Christ, de la sainte Vierge, et autres.

104. Recueil de 228 pièces, de différens nouveaux maistres.

105. Recueil de 350 pièces, dont 250 de desseins à la main.

106. Recueil de 290 pièces, la plupart grotesques.

107. Recueil de 140 pièces, d'André del Sarto, Perelle et autres bons maistres.

108. Recueil de 590 paysages, de Sadeler, Vischer, Perelle, et autres bons maistres flamans.

109. Recueil de 126 pièces de dévotion, de différens maîtres. — Introitus Ferdinandi in Gandavum.

110. Recueil de 212 pièces de dévotion, de Sylvestre, de Ravennes et autres.

111. Recueil de 225 pièces de dévotion, de Coëpel, Sadeler, Lasne et autres.

112. Recueil de 430 pièces grotesques, de différens maistres.

113. Recueil de 285 pièces de dévotion, de Bourdon, Tomassini et autres anciens maistres.

114. Recueil d'environ 20 pièces, de divers maistres.

115. Figures de la Bible, de Raphaël, par Chapron.

116. Les Massacres de la Ligue.

117. Recueil de Le Pautre, 2 volumes. 284.

118. Les vases antiques, casques et cartouches d'Erard. 25.

119. Recueil de 79 pièces, de Voët, Gallerie de Fontainebleau, etc.

120. Recueil de 150 pièces différentes.

121. Galeria d'Annib. Caracci nel Palazzo Farnese.

122. Recueil de 95 pièces de grands paysages, de Perelle, Nolpe, et autres.

123. Recueil de 225 pièces noires, tant modes, grotesques, de Goll, Smith, qu'autres.

124. Recueil de 47 pièces de la Passion, de Huret, Van Dyck et autres.

125. Portefeuille de plusieurs pièces semblables. 225.

126. Grand portefeuille de généalogies, cartes, plans de grandes villes et autres pièces. 225. — 120 pièces différentes, grotesques et autres.

127. Très grand portefeuille de 657 pièces des palais et veuës de Rome, Paysages de Sylvestre, Perelle, Paul de Brill, Mauperché, et plans de villes.

128. Recueil des Plans de Beaulieu.

129. Recueil de pièces d'architecture, en deux grands volumes.

130. Palazzi di Genova, da P. Rubens. 140.

131. Modes des divers temps, au nombre d'environ 2000, en six portefeuilles.

132. Modes en travers, de S. Jean, 13 f.; — de Rom. de Hoge, 16 f.; — anciennes, de divers, 40 f.

133. Théâtre des peintures, de Téniers. 245.

134. Le Manège, de Pluvinel. 61.

135. Recueil des pièces de Voet. 126.

136. Recueil de 533 pièces de Mellan.

137. Recueil de 130 pièces de Rubens.

138. Très grand portefeuille contenant : le Temple des Muses; Ancien et Nouveau Testament, de Raphaël; les Bas-reliefs du Vatican, du même; la Vie de Constantin, de Jul. Romain, en bas-reliefs; la Gallerie Farnèse, du Caracci; les Tapisseries, du même, par Tortebat; le Voyage d'Enée, par le même; Ædes Barberinæ, du Guide;

la Colonne d'Antonin, de Piet. Santi; les Bas-reliefs de Rome, par Perrier; les Statuës, du même; celles de Mellan. 580 pièces.

139. Recueil de 40 grandes pièces, de Vander Mulen et autres.

140. Histoire des plantes, par M. Dodart. 37.

141. Histoire des animaux, par M. Perrault. 26.

142. Le Grand Carrousel. 100.

143. Tableaux du Cabinet du Roy. — Les statuës. — Description de la grotte. 62.

144. Tapisseries du Roy. 45. — 6 pièces de la gallerie de S. Cloud. — Les Sept sacremens, du Poussin, par Audran.

145. Les Festes de Versailles. 17.

146. 430 veuës de Perelle, en blanc.

147. Fleurs, plantes, oiseaux, poissons et insectes peints en mignature. 95.

148. Portefeuille d'environ 300 pièces, de différens petits maîtres.

149. Portefeuille d'environ 300 petites pièces, oiseaux, animaux; Bas-reliefs d'Eneas Vicus, et autres.

150. Portefeuille d'environ 100 pièces ramassées.

151. Portefeuille d'environ 150 pièces.

152. Recueil de 124 pièces choisies, de plusieurs anciens maîtres.

153. Recueil de 324 grandes pièces d'Antiquitez de Rome, et autres, dont *Thermæ Diocletiani*.

154. Recueil de 406 pièces, de Chauveau.

155. Recueil de desseins à la main, en 5 vol.

156. Portefeuille de 30 grandes pièces choisies, avec les Religieux de la Trape, en 25 feuilles.

157. Portefeuille de 324 petites pièces, de Stella et autres maîtres.

158. Recueil de 196 pièces, dont les Gueux de Quast, en 24 figures.

159. Recueil de 111 petites pièces d'Alb. Durer, d'Aldegrave, etc.

160. Recueil de 212 pièces, d'Otto Vænius, Perelle, Mauperché, Chauveau, etc.

161. Recueil de 164 pièces, de Perelle, Sylvestre, Vischer et autres.

162. Recueil de 578 pièces, de différens auteurs.

163. Antiquæ Urbis splendor. 218.

164. Recueil de 173 pièces de différentes veuës d'Espagne, avec les Enfans d'Holstein et les Ornemens de Vauquier.

165. 7 volumes de 360 figures diverses et de différens auteurs.

166. 5 volumes de 171 figures différentes de la Bible.

167. Portefeuille de 289 petites pièces, dont 120 de Jonas Umbach.

168. 3 volumes de 105 pièces de Callot.

169. 20 volumes de 1892 pièces des divers habits anciens des nations, à pied et à cheval.

170. 5 volumes de 191 pièces de Vies de saints particuliers.

171. 8 volumes de 643 pièces différentes.

172. Recueil de 150 figures, dont plus de la moitié sont de Callot.

173. L'Apocalypse d'Albert Durer, en 16 grandes figures.

174. Recueil d'ornements de maistre Estienne, et autres pièces. 94.

175. Recueil de 153 pièces de différens ornemens, cartouches, masques, etc.

176. Recueil de 158 pièces de divers excellens maistres, Alb. Durer, C. Cort, Perrier, Jean Sadeler, Orlandini et autres.

177. Recueil de 247 pièces ramassées.

178. Ornemens et vases de Stella, en 116 pièces.

179. Recueil de 43 pièces différentes.

Portraits.

1. Très grand portefeuille de 527 grands portraits.

2. Grand portefeuille de 344 portraits, d'Edelinch, Van Scuppen, Ertinger, Pouilly, Melan et autres.

3. Grand portefeuille de 979 portraits de gens de robe et de princes françois, des meilleurs graveurs.

4. Grand portefeuille de 918 portraits de papes, cardinaux, prélats et autres ecclésiastiques illustres.

5. Grand portefeuille de 1174 portraits d'empereurs, rois, princes et illustres étrangers.

6. Grand portefeuille de 1650 portraits d'hommes illustres dans l'épée et dans les lettres.

7. Recueil de 400 portraits de Nanteuil, *maroquin*.

8. Recueil de 266 portraits noirs, à la manière d'Angleterre, de Smith, Bloeteling et autres.

9. Recueil de 394 grands portraits d'hommes illustres, de Vorstermans, Van Dick, etc.

10. 241 portraits des papes, de suite jusqu'à Innocent XI.

11. Recueil de 118 portraits de princes étrangers.

12. Recueil de 264 portraits, de différens maistres.

13. Recueil de 260 portraits, de L. Kilian.

14. Recueil de 102 grands portraits en pastel, de Dumoutier.

15. Recueil de 128 autres portraits en pastel.

16. Portefeuille de 231 portraits, de divers bons maistres.

17. Théâtre des princes, de Vischer, contenant 46 grands portraits.

18. Hommes illustres, de Van Dick, contenant 110 portraits.

19. Portefeuille de 30 grands portraits en pastel, de Champagne, Porbus, Giuseppino, etc.

20. Recueil de 61 grands portraits, de Sadeler.

21. Portefeuille de 231 grands portraits, 200 de Nanteuil, et 31 de Suider Hoff.

22. Hommes illustres de M. Perrault, en 103 feuilles.

23. Portefeuille de 232 portraits, de Manne, Morin, Nanteuil, Rousselet, Masson, etc.

24. Portefeuille de 184 portraits d'anciens philosophes.

25. Recueil de 207 grands et petits portraits, de Van Dick.

26. Recueil de 411 portraits de toutes grandeurs et de divers maistres.

27. Portefeuille de 406 portraits, de T. Leu, de l'Asne, de Crispin de Passe, Van Sichem et autres.

28. Portefeuille de 589 portraits, tant d'Edelinck, Van Schupen, l'Asne et Masson, que de Poilly, Montagne et autres.

29. Recueil de 215 portraits, dont 116 de Sandrart, et 86 de Kussel et autres graveurs d'Allemagne.

30. 7 volumes de recueils de portraits de cardinaux, peintres, médecins et autres illustres. 746.

31. Recueil de 119 portraits, de Crispin de Passe, Rousselet et autres.

32. 14 portefeuilles, in-4, de 1520 portraits, de divers maistres.

33. Recueil de 217 portraits des plénipotentiaires de Munster et autres hommes illustres.

34. 59 portraits de Morin.

35. 6 volumes de recueil de 374 portraits divers, de différens pays.

36. 1 volume de 132 portraits de peintres, en bois.

37. 4 volumes de 811 portraits, de Moncornet.

38. Recueil de 224 petits portraits anciens d'Angleterre, d'Hollande et de France, avec les Caprices de Callot.

39. 2 volumes de 210 portraits des rois de France.

40. Recueil de 210 portraits, sous le titre d'Atrium heroicum sæculi XVI.

41. 5 volumes de 221 portraits, dont les Doges de Venise.

LOUIS XIV

ET

L'IMAGERIE SATIRIQUE

PENDANT LES

DERNIÈRES ANNÉES DU XVIIe SIÈCLE

Par M. André Blum.

Aux environs de l'année 1689, après que la politique de Louis XIV à l'égard des protestants de France eut provoqué contre lui des haines et des coalitions, Mme de la Fayette traça un tableau très profond des alarmes du grand roi : « Le roi, écrit-elle[1], paraissait assez chagrin. Premièrement, il était fort occupé, et c'était de choses désagréables, car le temps qu'un peu auparavant il passait à régler ses bâtiments et ses fontaines, il le fallait employer à trouver des moyens de soutenir tout ce qui allait tomber sur lui. Les Hollandais, on leur avait déclaré la guerre. Les affaires d'Angleterre allaient si mal que l'on craignait tout au moins qu'il n'y eût un accommodement entre le roi et le prince d'Orange, qui retomberait entièrement sur nous, et on trouvait même que c'était le mieux qui nous pût arriver. Il fallait nécessairement que l'Angleterre et la Hollande se joignissent pour

1. Mme de la Fayette, *Mémoires de la cour de France*, Amsterdam, 1731.

nous faire du mal. Le dedans du royaume n'inquiétait pas moins le roi. Il y avait beaucoup de convertis qui gémissaient sous le poids de la force, mais qui n'avaient ni la force de quitter le royaume, ni la volonté d'être catholiques. Ils recevaient tous les jours des lettres de leurs frères réfugiés, et quand ils songeaient que tout le monde était contre le roi, ils ne doutaient point qu'il ne succombât et qu'il ne fût obligé de leur accorder le rétablissement de leur religion. Outre les nouveaux convertis, il y avait beaucoup d'autres gens mal contents dans le royaume qui se joindraient à eux si la fortune penchait plus du côté des ennemis que du nôtre. Le roi voyait tout cela aussi bien qu'un autre. »

Malgré ses inquiétudes justifiées, il ne se laissa pas accabler par ses adversaires. Un des moyens qu'il employa pour résister à leurs attaques fut d'exciter contre eux les passions populaires. Pour y réussir, il jugea utile de favoriser le développement d'images satiriques susceptibles de remuer l'opinion et de porter un coup aux ennemis du pays. Dans les dernières années de son règne, la caricature est pour ainsi dire une institution nationale et officielle. Elle est une arme dont Louis XIV entend se servir contre les Anglais et les Hollandais pour les rendre ridicules en France et dans toute l'Europe.

Il avait déjà usé de ces gravures épigrammatiques contre les Espagnols et elles avaient remporté un vif succès. Elles raillaient habilement les allures fanfaronnes de ces capitans qui, la moustache en croc, le feutre sur l'oreille, faisaient les matamores et cessaient leurs rodomontades dès qu'ils apercevaient des

Français[1]. Le même procédé satirique fut employé contre les Hollandais pendant la guerre de Hollande. Une série de pièces de Jean Lenfan[2] mettait en scène des coqs français pourchassant des grenouilles hollandaises. D'autres faisaient allusion à la déroute des marchands confédérés de fromages (de Hollande)[3] ou aux digues des Pays-Bas rompues par l'inondation. Une gravure intitulée : *La comtesse de Hollande à l'article de mort âgée de cent ans environ*[4] représente la Hollande étendue sur un lit et entourée des autres nations qui assistent à son agonie. Le Suédois lui tâte le pouls, le Danois examine la langue, l'Anglais lui ordonne un vomitif, le Français de grandes évacuations. La malade dit au prince d'Orange : « Je ne puis faire de testament. Rendez à César ce qui lui appartient et tâchez de garder mon court. »

Mais après le traité de Nimègue, la Hollande, loin de périr, reprenait de nouvelles forces. La ligue d'Augsbourg, dans laquelle le stathouder de Hollande Guillaume d'Orange avait fait entrer tous les ennemis de Louis XIV, ranimait les espérances des Hollandais. Ils ne désiraient pas résister seulement aux desseins ambitieux du roi et lui opposer un contrepoids nécessaire à l'équilibre européen, mais ils songeaient en même temps à venger les protestants des persécutions que leur avait fait subir Louis XIV depuis la révocation de l'Édit de Nantes. La révolution d'Angleterre de 1688, qui eut pour conséquence de renverser Jacques II et d'appeler au trône

1. Voir une collection de ces images dans le recueil de Marolles de la Bibl. nationale, Cabinet des Estampes, f. 1, 2, 3.
2. Bibl. nationale, Cabinet des Estampes, Qb. 45.
3. Id., Ibid., Qb. 46.
4. Id., Ibid., Qb. 47.

Guillaume d'Orange, favorisa la coalition contre Louis XIV. Guillaume III en fut l'âme, car il était à la fois calviniste et chef d'une nation républicaine et en même temps roi constitutionnel, tandis que Louis XIV apparaissait comme le souverain absolu et défenseur du catholicisme. Dans cette lutte de la France contre l'Angleterre et la Hollande, l'imagerie satirique se donna libre carrière dans chaque pays et ses manifestations sont intéressantes pour la connaissance de l'état des esprits à la fin du XVIIe siècle. Si l'on étudie les pièces françaises et celles qui furent publiées en Angleterre et en Hollande, on peut se demander si elles ne méritent pas une place dans l'histoire de l'art et si elles n'ont pas joué un rôle dans l'histoire de la politique.

La plupart des gravures françaises sont anonymes, mais leurs auteurs témoignent d'une verve amusante. Dans *le Gaigne-Petit*[1], le dessinateur évoque la fable du serpent et de la lime et montre les ligueurs aiguisant leurs épées sur des meules, tandis qu'Esope, c'est-à-dire la France, se rit de leurs coups. *La Hollande banquière de la ligue d'Augsbourg* représente une femme assise à une table et distribuant de l'argent aux soldats de la coalition. C'est surtout Guillaume d'Orange qui est le plus attaqué dans ces images. *L'Issue funeste du prince de Nassau prédite par Nostradamus* le montre assis tranquillement, tandis qu'au-dessus de sa tête un meuble est suspendu à une corde qu'une main va couper. Dans *la Désolation du prince d'Orange*, il est placé entre Calvin et de Bèze et porte sur la tête une horloge au lieu d'une couronne et le Temps la lui enlève. Son impo-

1. Bibl. nationale, Cabinet des Estampes, Qb. 45.

pularité en Angleterre donna lieu à l'image intitulée : *l'Angleterre désolée par la ruine entière de son commerce et le renversement de ses lois sous la tyrannie du prince d'Orange usurpateur.* Sa chevelure est formée de serpents et il a pour insigne une couronne écrasant une orange. Une allusion aux difficultés qu'il rencontra en Hollande est faite dans la gravure du *Passage du prince d'Orange qui veut aller en Hollande, mais les Hollandais n'en veulent point.* Il flotte sur une planche au milieu de la mer, mais les Hollandais le repoussent. Ses défaites des Pays-Bas, à Fleurus, Mons, Namur, Steinkerque, sont tournées en ridicule dans les caricatures françaises. L'armée du prince d'Orange est figurée comme un ensemble de rats, de souris et de lapins. *Le Français marchand de pilules* traduit l'effroi causé sur les Hollandais par les pilules que vend le Français. *Dans l'entrée triomphale de Guillaume à Londres aux acclamations des apprentis*, les apprentis lui offrent des éperons pour lui permettre de fuir plus tôt à cheval. Une pyramide est élevée contenant cette inscription : « A la mémoire immortelle du très prudent et très brave Guillaume pour avoir sauvé son armée en perdant Namur et n'avoir acheté que de dix mille hommes la gloire d'avoir attaqué les Français à Steinkerque. » *Les Dernières paroles du prince d'Orange à ses alliés et ministres* le font voir étendu sur un lit dévorant ses draps et disant : « Je suis guéri de mes ambitions. » Dans *les Regrets des alliés sur la mort du prince d'Orange*, la mort s'écrie : « S'il avait songé à moi, il n'eût pas fait ce qu'il a fait. » A ces portraits peu flatteurs du prince d'Orange, les caricaturistes français opposent celui de Louis XIV triomphant. Bon-

nart, dans la *Capriole de la Ligue*, montre Louis XIV foudroyant ses ennemis. Guérard exalte les victoires de Louis XIV en se moquant de la coalition qui est personnifiée, attendant un secours sur un fourneau symbolique d'alchimiste.

Mais la personne du grand roi ne devait pas être épargnée par l'ironie des caricaturistes. Les marchands d'estampes des Pays-Bas mirent en vente toute une série d'estampes contre Louis XIV accompagnées d'un texte en français et en hollandais. Les auteurs de ces planches sont inconnus; d'autres paraissent l'œuvre de protestants français réfugiés dans les Pays-Bas. Louis XIV, qui avait voulu fermer la France aux publications imprimées de l'étranger, put empêcher par une surveillance à la douane l'entrée des livres et gravures venant d'Angleterre et de Hollande. Le Conseil de police institué depuis 1666 par Colbert exerçait un contrôle rigoureux sur les imprimés censurés et défendus. En outre, des peines sévères, comme l'amende, la prison, le bannissement, les galères, étaient réservées aux imprimeurs qui avaient semblé indignes d'exercer leurs fonctions. Mais les agents français envoyés à l'étranger pour détruire les libelles imprimés contre Louis XIV ne pouvaient les empêcher de se multiplier. Quelques pamphlets parvenaient en France malgré les rigueurs dont étaient menacés ceux qui étaient coupables de les avoir introduits. On risquait même d'encourir les sanctions sévères du régime de la librairie pour attaquer le roi.

C'est ainsi qu'en regard de la caricature officielle, inspirée par le pouvoir contre les ennemis de l'étranger, il convient de mentionner une caricature populaire

dirigée contre Louis XIV, particulièrement par les protestants français accueillis en Angleterre, en Allemagne et dans les Pays-Bas. Leur développement suit une marche parallèle au mouvement des pamphlets qui se répandent contre Louis XIV. On se rappelle ces libelles publiés à Cologne[1] et en Hollande[2] malgré la désignation du lieu d'édition de Versailles[3] ou de Paris[4]. Ils attestent des manifestations d'opposition contre le despotisme royal. A côté de ces brochures, il faut tenir compte aussi des caricatures où le roi et la famille royale étaient tournés en ridicule. Comme les pamphlets, les caricatures raillent sans merci les goûts fastueux et le ton hautain de Louis XIV. Une très curieuse gravure parodiait l'ancien monument de Louis XIV de la place des Victoires et se moquait de « Louis le Triomphateur perpétuel, le père et le conducteur des peuples toujours heureux ». Il est représenté couronné par la Victoire, foulant aux pieds un lion, un double aigle, un léopard et un gouvernail. Ces symboles remplaçaient le cerbère, les casques, boucliers, faisceau d'armes et massue d'Hercule qui formaient les trophées de l'ancien monument de la place des Victoires. La statue était entourée de quatre lanternes qui donnèrent lieu à des

1. *Le nouveau turq des chrétiens*, Cologne, 1683; *Le prince assis sur une chaise dangereuse*, Cologne, 1689; *Les soupirs de la France esclave qui aspire après sa liberté*, 1689; *Les héros de la France sortant de la barque de Caron*, Cologne, 1693; *La France ruinée sous le règne de Louis XIV*, Cologne, 1695; *La France en décadence*, Cologne, 1695; *Le marquis de Louvois sur la sellette*, Cologne, 1695; *Luxembourg apparu à Louis XIV*, Cologne, 1695; *La peste du génie humain*, Cologne, 1696.

2. *Convertisseur sans dragons*, Rotterdam, 1688.

3. *Conseil privé de Louis le Grand*, Versailles, 1696.

4. *Almanach royal* commençant avec 1701, Paris, 1701.

réflexions humoristiques sur l'idée « de placer le soleil entre quatre lanternes ». Au bas de la gravure étaient des vers en français et en hollandais[1].

Le Cabinet d'estampes du Rijks Museum à Amsterdam renferme plusieurs planches de la même verve décrites pour la plupart par Muller[2]. L'une est intitulée : *Pantagruel agonisant.* Il est signé : « Guindeau invenit G. Marlais fecit. » Le roi Pantagruel, Louis XIV, est représenté étendu sur un lit et entouré du diable, de Louvois, Colbert, Boufflers, Luxembourg, de Mme de Maintenon, de Mme de Fontanges, de Mme de Montespan. Dans une autre image, *la Colation des puissances de l'Europe*, datée de 1690 et attribuée à Huybernt, l'Europe est représentée buvant du thé, ce qui, dit la légende, est le préparatif de la guerre pour 1690. Louis XIV, l'auteur de la guerre, s'écrie :

Moy le maître de cette chambre,
Qui ne sent que le musc et l'ambre,
Veux qu'on voye dans cet été
Que je suis le maître du thé.

Quelques gravures portent la mention imprimée à Paris, mais c'était une supercherie à laquelle il ne faut pas se laisser prendre. Cette indication tend à donner plus de piquant à la gravure. Ainsi *les Folies extravagantes de la France sur la mort imaginaire de Guillaume III, roi de la Grande-Bretagne, prince d'Orange* (1690), sont accompagnées de cette inscription : « Copié sur l'original gravé à Paris. » Mais c'est bien une planche hollandaise. Un éditeur

1. *Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 10 mars 1867.
2. Muller, *Beendeneerde beschrijving van nederlandsche historia platten*, Amsterdam, 1882, nos 2790, 2814, 2816.

nommé Abraham Allard installé à Amsterdam paraît avoir usé de ce stratagème. De curieuses pièces susceptibles d'être classées dans ses œuvres figurent à Rouen dans un recueil de la collection Leber[1]. Un autre recueil aussi précieux se trouve à la Bibliothèque nationale et est intitulé : « Recueil de pièces héroïques et historiques pour servir d'ornement à l'histoire de Louis XIV. Dédié à MM. Racine et Boileau, historiographes de France. Imprimé par Jean de Montespan, demeurant à Gisors, à l'enseigne de l'Édit de Nantes, 1693[2]. » Cet ouvrage, attribué par l'abbé de Saint-Léger au baron François-Ignace de Puechemeck, contient cinquante estampes, dont plusieurs sont très intéressantes. L'une met en scène un crieur français estropié agitant une sonnette et disant :

Par ce lugubre son, j'assemble tout le monde
Pour pleurer de Louis le pitoyable sort.

Une autre montre la retraite de Louis XIV avec son sérail :

Dans les jeux de Vénus, j'ai mes forces usées,
J'assemble mon sérail seulement pour le voir.

Dans *Louis d'or au soleil*, le roi s'écrie :

Tout le crime qu'on m'impose,
C'est que le soleil m'endort
Et que les seuls louis d'or
Qui font tout remuer font que je me repose.

Mais une des plus cruelles pièces contre Louis XIV

1. Bibl. de Rouen, coll. Leber, n° 6024 (recueil d'estampes contre Louis XIV).
2. Bibl. nationale, Lb. 37, 4034.

est intitulée : *Vacarme au Trianon ou le nouvel hôtel des filles et fils naturels de Louis le Soleil pour le consoler à l'égard de son Mars infortuné en Europe.* Elle est signée : « A Paris, chez Picard le Romain. » Un autre recueil qui eut encore beaucoup de succès dans les Pays-Bas est celui des *Héros de la Ligue ou la procession monacale conduite par Louis XIV pour la conversion des protestants du royaume de France.* Paris, chez le père Peters, à l'enseigne de Louis le Grand, 1691. Malgré l'indication de ce lieu d'édition, ce livre paraît composé dans le goût hollandais. Il contient vingt-quatre caricatures en manière noire qui rappellent les figures de Gole illustrant le volume relatif au *Renversement de la morale chrétienne par les désordres du monachisme.* Dans les héros de la Ligue, l'auteur fait le portrait de tous les personnages qui ont joué un rôle dans la révocation de l'Édit de Nantes et les travestit en grotesques en accompagnant ces images de vers satiriques. Les héros de la Ligue sont Louis XIV, Guillaume de Furstenberg, Bossuet, l'archevêque de Paris, Mme de Maintenon, Louvois, Jacques II, Pélisson, Mainbourg, le Père Lachaise, Letellier, l'archevêque de Reims, Demevin, Beaunier, le Père Piton, Marillac, Lancaru, Duvigier, Boufflers, Lecamus, l'évêque de Saintes, La Reynie, Basville, La Rapine.

A côté de ces recueils contre Louis XIV et ses conseillers parurent des pièces satiriques isolées dont plusieurs ont été publiées[1] et qui témoignent de la persistance des rancunes protestantes : *Les paysans français obligés d'aller à la guerre; Les hypocondres; Les suppôts de Satan assemblés pour la destruction du*

1. Bourgeois, *Le grand siècle*, Paris, 1894.

temple de Charenton; Moyens sûrs et honnêtes pour ramener les protestants à la vraie foi; Le nouveau Conseil de Cabinet ou l'influence de Mme de Maintenon; La belle Constance dragonnée par Arlequin Déodat (Louis XIV); Les conversions et les destructions des temples protestants; Tel homme, tel discours, aut Cesar, aut nihil, satire contre les rois orgueilleux.

Mais les gravures qui eurent le plus de portée et qui ont le plus d'importance dans l'histoire de la caricature sont celles de Romain de Hooghe. A l'exemple de Louis XIV, Guillaume III comprit la valeur de cette imagerie satirique utilisée comme arme politique. De même que Louis XIV encourageait les facéties dirigées contre les Hollandais en exaltant la supériorité des Français, de même Guillaume III subventionnait Romain de Hooghe pour se moquer du grand roi et le rendre ridicule en Europe. Au moment de la révolution d'Angleterre de 1688, quand Louis XIV soutint Jacques II sur les conseils des Jésuites, Romain de Hooghe publia l'estampe intitulée : *L'armée et la Sainte-Ligue pour l'établissement de la monarchie des Jésuites.* Louis XIV et Jacques II sont figurés sous les traits d'Arlequin et de Panurge montés sur un hippogriffe; leurs deux têtes sont réunies sous un seul bonnet de jésuite. Le Cabinet d'estampes d'Amsterdam renferme une quantité de pièces de ce genre avec titre en français et commentaires en hollandais contre Louis XIV. Il est souvent désigné sous le nom d'Arlequin Déodat, comme dans l'image intitulée : *Panurge secondé par Arlequin Déodat à la croisade d'Irlandè.* C'est une satire contre l'expédition

de Jacques II en Angleterre, aidé de Louis XIV, à l'instigation du Père jésuite Piton. Un recueil important de quarante caricatures de Romain de Hooghe qui parut à La Haye en 1702, avec des dialogues satiriques, est intitulé : *Æsopus in Europa*. Peu de temps après, en 1707, on publiait en Angleterre des *Poèmes sur les affaires d'État* avec des planches de Romain de Hooghe.

Tandis que se répandaient ces gravures de Romain de Hooghe, plusieurs médailles satiriques se succédaient où Louis XIV était spirituellement attaqué. Elles ont été réunies dans un ouvrage très documenté de Van Loon[1], qui a rassemblé toute une série de pièces historiques parfois assez mordantes. Parmi les médailles satiriques contre Louis XIV reproduites dans l'ouvrage de Van Loon, il en faut citer de très curieuses : dans l'une, Louis XIV est comparé à un limaçon qui a montré les cornes, mais que l'eau salée fait périr; ailleurs, il est comparé à Phaéton qui a eu la témérité de conduire le char du soleil, mais qui est précipité dans le Pô; dans une autre estampe, il est figuré en Samson rasé dont les Philistins triomphent; dans une autre il apparaît comme un invalide qui danse au son de la harpe; sa puissance est symbolisée par la statue du colosse de Rhodes qui succombe à cause de sa pesanteur; là il est dessiné sous l'aspect d'un crocodile qui se cache dans les roseaux pour surprendre un voyageur. Il est encore représenté sous les traits d'un faux Neptune précipité hors

1. Gerard van Loon, *Histoire métallique des dix-sept provinces des Pays-Bas depuis l'abdication de Charles-Quint jusqu'à la paix de Bade*, traduite du hollandais, La Haye, 1732, t. IV et V.

de son char par le Dieu des mers. La flotte française est en feu et Louis XIV, jetant son trident, prend la fuite. Il est figuré sous l'aspect d'un coq entouré de poules, symbole des dames qu'il avait amenées à l'armée, et fuyant devant un renard (Guillaume d'Orange). Ailleurs, deux dames qui tirent le char sur lequel Louis XIV est monté portent une bourse vide attachée après un bâton avec cette devise : « Venit, vidit, sed non vincit. » Quant à l'emblème de la puissance de Louis XIV, le soleil, il est livré aux flammes et le fameux « Nec pluribus impar » devient « Nunc pluribus impar », maintenant, il ne peut résister à plusieurs.

Malgré le talent réel de leurs auteurs, ces gravures n'auraient peut-être pas suffi à rendre impopulaire Louis XIV en Europe à la fin de son règne si leur publication n'avait coïncidé avec un mouvement d'opposition se manifestant contre lui en France[1]. On a signalé quantité de chansons, d'une audace surprenante, pour ne pas dire révolutionnaires, contre le roi et sa famille, dans le genre de celle-ci :

Le grand-père est un fanfaron,
Le fils un imbécile,
Le petit-fils un grand poltron,
Ohé la belle famille!

Mais si on prétend qu'en France tout finit par des chansons, on pourrait ajouter aussi par des caricatures. Nous savons[2] que la police poursuivait des graveurs comme Larmessin qu'on accusait d'avoir fait graver et répandre une estampe représentant un

1. Lavisse, *Histoire de France*, t. VIII.
2. Bibl. nationale, ms. fr. nouv. acq. 1891.

homme qui vomissait, une femme qui le soutenait, avec cette inscription : « Le roi et Mme de Maintenon. » Les archives de la Bastille[1] font allusion à d'autres condamnations de prévenus suspects d'avoir imprimé des pièces analogues.

En 1694, le nommé Chavrance, garçon libraire, natif de Lyon, est condamné par sentence de La Reynie, lieutenant de police, à subir la question et à être pendu pour participation à la distribution clandestine dans Paris de libelles contre le roi. Déjà le 19 novembre précédent avaient été pendus en place de Grève un compagnon imprimeur nommé Rambault de Lyon et un garçon relieur nommé Larcher pour le même fait. « Ces deux derniers eurent la question ordinaire et extraordinaire pour avoir révélation des auteurs, graveurs, imprimeurs, relieurs, vendeurs et débitants de libelles. » Les libelles visaient le mariage secret du roi avec Mme de Maintenon; ils étaient précédés d'une planche gravée de la statue de la place des Victoires, mais au lieu des quatre nations enchaînées placées aux angles du piédestal, il y avait quatre femmes tenant le roi enchaîné : Mme de la Vallière, Mme de Fontanges, Mme de Montespan, Mme de Maintenon.

Quel que soit le nom de leurs auteurs, elles attestent une animosité assez violente contre Louis XIV. L'arme dont il s'était servi pour combattre l'étranger se retournait contre lui. La caricature traduit les sentiments qu'exprimait Leibnitz dès 1684 dans le *Mars Christianissimus* lorsqu'il se moquait de Louis XIV et protestait contre le fait d'immoler des milliers

1. Funck-Brentano, *Lettres de cachet à Paris, étude suivie d'une liste des prisonniers de la Bastille*. Paris, 1903.

d'hommes, « afin qu'on ait seulement de quoi mettre sur les murs de Paris le nom de Louis le Grand en lettres d'or ». L'orgueil de Louis XIV, loin d'exalter le patriotisme français, à la fin du siècle provoquait contre lui le mécontentement dont Fénelon se faisait l'écho dans sa lettre au roi que l'on date de 1695 environ : « Nos victoires et nos conquêtes ne « réjouissent plus le peuple, écrivait-il. Il est plein « d'aigreur et de désespoir. La sédition s'allume peu « à peu de toutes parts[1]. »

1. Lettre de Fénelon à Louis XIV, Paris, 1825.

LES
ARABESQUES DE WATTEAU

Par M. Léon Deshairs.

Watteau, nous dit un de ses biographes, le comte de Caylus, dessinait sans cesse « d'après le naturel », « dans un livre relié » et, « quand il lui prenait en gré de faire un tableau, il avait recours à son recueil... Il y choisissait les figures qui lui convenaient le mieux pour le moment. Il en formait des groupes, le plus souvent *en conformité d'un fond de paysage qu'il avait conçu ou préparé* ». Et Caylus ajoute, avec regret, qu'en négligeant d'ordinaire « d'exprimer le concours d'aucune passion », l'artiste s'est privé « d'une des parties les plus piquantes de la peinture..., l'action ». Peut-on mieux définir la méthode d'un décorateur pour qui le sujet est secondaire ou n'est qu'un prétexte?

Mais Watteau n'a pas été seulement un décorateur au sens large du mot, par son besoin et son génie de la composition harmonieuse, par cet infaillible instinct qui le portait à réaliser avant tout dans un tableau un bel accord de plans, de lignes et de couleurs; il a fait proprement des compositions décoratives, il a peint et dessiné des ornements. Mêlant des guirlandes aux rameaux des arbres, suspendant des trophées aux branches, abritant ses

figures comiques ou galantes sous un dais de draperies ou sous un dôme de treillage, il a égayé de ses peintures des paravents et des lambris; il n'a même pas dédaigné de jeter sur le papier, à l'usage des ornemanistes sans génie qui s'y sont maintes fois inspirés, des idées de plafonds, de dessus de clavecin, voire d'écrans à main et d'éventails. Ces compositions, où figures et paysages sont subordonnés à un cadre d'irréelles architectures, de fleurs, d'attributs et d'ornements, sont ce qu'on nomme ses *Arabesques*. Les meilleurs graveurs du temps de Louis XV se sont empressés à les reproduire, et c'est par leurs traductions qu'elles nous sont généralement connues, car, sauf de rares exceptions, les originaux ont disparu.

On connaît les origines lointaines de ce genre de décoration. On sait comment Watteau s'y adonna dès le début de sa courte carrière, d'abord chez Gillot (de 1704 à 1705 ou 1706), puis chez Audran (de 1706 à 1709); on sait qu'il continua à le pratiquer après avoir quitté ses maîtres. Mais quelle avait été la destination de ses *Arabesques?* Les exécutait-il lui-même ou n'en donnait-il que l'idée? Dans quelle mesure est-ce bien sa pensée que les graveurs nous ont transmise et en quoi était-elle neuve[1]?

On observera d'abord que les arabesques de Watteau peuvent se répartir en deux groupes : les unes ont été gravées d'après des peintures (*Watteau pinxit*),

1. La plupart des historiens de Watteau ont parlé rapidement de ses arabesques. Le premier qui ait consacré à cette partie de son œuvre une étude approfondie est M. de Fourcaud. Il a publié, sous le titre : *Antoine Watteau, peintre d'arabesques*, trois articles dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, en 1908 et 1909.

les autres d'après des dessins (*Watteau invenit*). Les premières sont les moins nombreuses, on en compte quarante et une; mais c'est dans ce groupe que se trouvent les plus belles et les plus complètes, soit que Watteau, obligé de réaliser sa pensée jusqu'au bout, se fût surveillé davantage, soit que les graveurs, ayant eu sous les yeux des modèles très précis, n'eussent pu les altérer.

Nous connaissons rarement la destination de ces peintures : quatre panneaux (gravés au bistre par Guyot à la fin du XVIIIe siècle) avaient été peints dans le cabinet du duc de Cossé; des amours et des singes y représentaient *les Saisons*. *La Feste bacchique*, *la Balanceuse*, *la Partie de chasse*, *le May*, dont les gravures furent publiées en 1731, ornaient, d'après une note de Mariette, les lambris du cabinet de M. Chauvelin, garde des sceaux, rue des Saints-Pères. *Le Faune* et *l'Enjôleur*, peints sur bois et de la dimension de petits panneaux de portes, ont été trouvés par M. de la Béraudière à l'hôtel Poulpry, rue de Poitiers. Six compositions en hauteur, gravées par Crépy, formaient, comme nous l'apprend le graveur, les six feuilles d'un paravent. Si j'ajoute que, selon Mariette, *la Coquette* ornait un éventail et que M. de Fourcaud voit avec vraisemblance dans *le Dénicheur de moineaux* une enseigne pour le beau-père de Gersaint, le marchand de tableaux Sirois, de qui la boutique était « Aux armes de France », j'aurai cité les seules arabesques peintes sur la destination desquelles nous avons quelques renseignements. Les unes ont été certainement exécutées par Watteau lui-même dans leurs dimensions définitives, tel *le Paravent*, dont chaque feuille

mesure environ 1m40 de haut et 0m68 ou 0m70 de large. D'autres, au contraire, étaient des modèles très achevés, mais de petites dimensions, en vue d'interprétations agrandies : on sait par le catalogue de la vente de Julienne (1767) que *le Dénicheur* mesurait seulement 14 pouces (37 centimètres) de haut et par celui de la vente du sculpteur Cayeux (1769) que la hauteur du panneau *les Singes de Mars* n'était que de 16 pouces (41 centimètres).

Nous nous consolerions aisément d'avoir peu de renseignements sur la destination des arabesques peintes par Watteau si du moins ces œuvres, qu'à travers les gravures nous imaginons si gracieuses et attrayantes, étaient parvenues jusqu'à nous. Hélas! elles ont presque toutes disparu, emportées par les changements de modes. On voit quelquefois passer dans des ventes ou chez des marchands des toiles de ce genre où l'influence du maître est évidente. Mais de celles qui sont vraiment de sa main, il n'y en a pas dans les Musées et elles sont rares dans les collections particulières. Les peintures originales du *Faune* et de *l'Enjôleur*, œuvres de jeunesse encore timides, exposées à l'Union centrale des Arts décoratifs en 1880, ont été vendues avec la collection du comte de la Béraudière. *Le Paravent de six feuilles* a été acheté il y a quelque vingt ans par l'amateur passionné qu'était Camille Groult à un marchand qui lui-même, m'a-t-on dit, l'avait acquis en Angleterre.

D'un art plus libre et plus souple que *le Faune* et *l'Enjôleur*, *le Paravent* appartient encore à la première manière du maître. Sur un fond blanc bleuté qui se fonce en gris bleu dans le cadre, les verdures argentées, les bouquets de fleurs aux couleurs franches, les

bergères en corsages roses, les ornements violacés ou lilas sont peints d'une pâte légère et fluide. Il y a dans *le Paravent* trois pastorales (le berger jouant de la flûte auprès de sa bergère, la danse et la conversation) et trois sujets empruntés à la musique et au théâtre (la joueuse de mandoline, Pierrot et Arlequin). Les masques si spirituels qui accompagnent comme il sied ces trois derniers sont peints en glacis roses, sous une sorte de couronne vermillon et il y a des rappels de rose dans les voiles qui tombent au-dessus des figures et dans les éventails qui couronnent la composition, tandis que sur les tapis se mêlent le jaune et l'orange. Tout cela est clair, gai, frais, mais aussi un peu froid malgré les rouges et les oranges, sans cette atmosphère dorée dont bientôt, chez Crozat, Watteau demandera le secret aux peintres de Venise et que sans doute il lui eût été difficile de répandre sur le fond blanc du décorateur. La facture même est calme, égale, sans ces accents vifs et énergiques qu'on attendrait de Watteau. Mais où il se révèle, c'est dans l'élégance si personnelle du dessin, dans cette émotion voilée qui anime ses bergères frivoles à demi et la mandoliniste rêveuse et Pierrot qui ne rit ni ne pleure. Ce sont des œuvres discrètes ; on est surpris d'abord qu'elles ne s'imposent pas davantage ; mais elles retiennent ; leur langage sans éclat se fait bientôt écouter, leur charme s'insinue dans l'âme.

A cette trop brève liste des panneaux décoratifs peints par Watteau qui ont été conservés, faut-il ajouter *les Amants endormis*, toile délicieuse, malgré les mutilations et les restaurations, qui a passé par le cabinet du duc de Narbonne et que Camille Groult acquit à la vente Crosnier? Un bon juge, M. de Fourcaud, le

pense. Et, en effet, qui, sinon Watteau, a pu peindre ce « bouquet des tons épanouis autour des amants »? Mais il est assez surprenant qu'une page de cette importance ait échappé aux vieux graveurs et à de Julienne, si attentif, on le sait, à faire reproduire les œuvres de son ami.

Les arabesques au bas desquelles les graveurs ont écrit « d'après le dessin de Watteau » ou plus simplement « Watteau invenit » sont de beaucoup les plus nombreuses. En constatant qu'elles sont plus inégales que les autres, on est porté à penser que les interprètes y ont pris quelques libertés. Les rares croquis originaux que l'on peut en rapprocher confirment cette supposition, à moins d'admettre que, d'après ces croquis, l'artiste a fait un dessin plus poussé qui a disparu et dont la gravure donne une image exacte.

Pour graver, par exemple, *le Berceau*, *le Temple de Diane* et *le Temple de Neptune*, si Gabriel Huquier n'a eu sous les yeux, comme je le crois, que les vivantes, vibrantes et lumineuses, mais rapides esquisses à la sanguine acquises par Camille Groult à la vente d'Edmond de Goncourt, il est bien évident qu'il ne s'est pas fait scrupule de les modifier et de les compléter. Il a haussé, d'ailleurs avec assez de bonheur, le dôme du *Berceau* et ajouté des détails au cadre ornemental. Il a été moins heureux dans *le Temple de Diane* dont il a imaginé la moitié, dans *le Temple de Neptune* où il a presque tout fait et où je le crois seul responsable de la sécheresse de la terrasse et de la mollesse des figures.

Il est probable que ce ne sont pas là les seuls cas où, pour tirer profit de la mode, le graveur a dégagé une

arabesque complète d'un croquis plus ou moins sommaire; mais ce sont, je crois, les seuls connus. L'esquisse à la sanguine et à la pierre noire d'un dessus de porte dans les proportions et dans le goût du *Marchand d'Orviétan* que possède le Musée des Arts décoratifs n'a pas été gravée. Il n'a pas été gravé non plus le projet d'écran de la collection Henri Michel-Lévy, au revers duquel on reconnaît, dans un spirituel croquis à la sanguine, une des cariatides et la tête auréolée peintes par Watteau dans *le Galant*.

Par contre, on rencontre assez souvent des dessins très achevés, très authentiques, qui sont bien les originaux des gravures (ils sont en sens inverse), mais où manque l'esprit de Watteau : ce sont sans doute des dessins d'un graveur précisant selon les exigences de son métier, soit d'après une peinture, soit d'après un croquis, la pensée du maître avant de la porter sur le cuivre. De ce nombre serait à mon avis le dessin de *la Pèlerine altérée*, conservé à l'Albertine de Vienne, dessin généralement très admiré, mais où je trouve de la sécheresse, de la lourdeur, des vêtements sans souplesse, enfin une ressemblance si parfaite en bien et en mal avec la gravure de Gabriel Huquier que gravure et dessin me paraissent être de la même main. Je rangerais encore dans cette catégorie sept dessins du Musée de Dijon : *les Saisons*, représentées par de petites scènes dans des cadres ovales, *la Naissance de Vénus* et *la Pluie*, *l'Amusement*. Je crois y reconnaître, non la spontanéité et l'aisance de Watteau, mais, avec une manière timide et appuyée, une certaine déformation des figures qui était propre à Huquier[1].

1. Ces dessins à la plume et au lavis, sur un papier mince

Chacun des traducteurs de Watteau a, en effet, son accent personnel. Les différences qui en résultent dans l'interprétation des pages successives de l'œuvre contribuent à la variété et à l'intérêt des arabesques gravées. Gabriel Huquier, qui malheureusement a été le plus fécond, a une façon bien reconnaissable d'amollir et d'arrondir les figures et quelquefois de briser sèchement les plis. Je le soupçonne de plus d'avoir ajouté au bas de *la Voltigeuse* et de *la Danse bacchique* d'opulentes rocailles où l'on ne se complaisait pas encore au temps de Watteau et qui sont plutôt dans le goût de Meissonnier et de Lajoue. Mais ses paysages ont de l'air et de la lumière, ses ornements sont assez souples et surtout ses estampes sont en général d'une agréable couleur. Bernard Audran, Le Bas, G. Scotin, Pierre Aveline dessinent bien mieux les figures; ce sont de bons graveurs classiques. Jacques Moyreau, qui n'a cependant pas une très bonne réputation, s'est montré ici sensible et adroit, passant des tailles franches et hardies à un pointillé qui lui permet de traduire toutes les délicatesses du modèle : l'ouate des nuages, les arbres frissonnants, le doux éclat des chairs. Il est l'auteur de ces belles planches : *la Cause badine*, *les Singes de Mars*, *le Marchand d'Orviétan*, *la Favorite de Flore*...

Mais les meilleurs graveurs des arabesques de Watteau sont sans doute L. Crepy, le fils, et François Boucher. Le premier a une facture menue mais

et transparent, ont été récemment tirés de cartons où ils dormaient depuis de longues années. Watteau s'imposa-t-il jamais la peine de reprendre un dessin à la plume et au lavis? « Tout lui était bon, écrit d'Argenville, *excepté la plume*, pourvu que cela fît l'effet qu'il souhaitait. »

il est tout délicatesse. Il n'a pas son égal pour exprimer le feuillé mouvant des arbres, les vrilles des pampres, l'eau qui tombe, une fumée, la lumière qui glisse sur les plis du satin. Ne voit-on pas, dans *le Berger content*, la couleur même de Watteau? Dans ses gravures du *Paravent*, il n'a pas seulement rendu avec une fidélité parfaite le dessin du modèle; il s'en est assimilé l'esprit, le sentiment, la grâce surveillée et contenue. Il s'est trouvé une fois en concurrence avec Boucher, en gravant la composition centrale d'arabesques, peintes peut-être pour un paravent, qui représentent *les Saisons*. Ceux qui verront ces pièces rares pourront penser que si Boucher a plus de force et de feu, il n'est peut-être pas allé aussi loin que Crépy dans l'expression des physionomies. Boucher, en effet, ne s'attarde pas aux nuances. On sait comment, tout jeune, après avoir travaillé pour des libraires, il annonce déjà par la décision et la justesse du trait sa manière personnelle dans les gravures qu'à la demande de M. de Julienne il exécute d'après des croquis de Watteau pour le recueil des *Figures de différents caractères*. C'est probablement vers le même temps qu'il traduit sur le cuivre quelques arabesques. Quand il grave les quatre panneaux des *Saisons*, *la Coquette* si vigoureusement colorée et l'admirable *Dénicheur de moineaux*, on ne dirait pas qu'il copie mais qu'il crée.

Quelle que soit cependant la variété de ces interprétations, c'est toujours Watteau qu'elles nous révèlent. Les rares panneaux décoratifs peints par lui qui nous sont parvenus témoignent de la fidélité des interprètes quand ils avaient sous les yeux un modèle achevé; ses croquis originaux nous montrent que, si

les graveurs ne se faisaient pas scrupule de compléter sa pensée quand ils en avaient besoin, ils s'inspiraient en somme toujours de lui et ne faisaient guère que lui rendre ce qu'ils lui avaient emprunté. Qu'est-ce donc qu'une arabesque de Watteau? En quoi ne ressemble-t-elle pas à celle de ses devanciers? Comment a-t-il pu renouveler un genre où tant d'autres s'étaient appliqués avant lui?

Tout le vocabulaire traditionnel des vieux décorateurs, Watteau commence par l'adopter. Comme Bérain, Gillot et Audran, il dresse volontiers au milieu d'un panneau d'impossibles architectures venues de Fontainebleau et de Rome : portiques de treillages, baldaquins ajourés portés par de fragiles colonnettes ou par des cariatides si effilées que leur gaine, fondue dans l'atmosphère, ne pèse pas sur le sol. Comme eux, il suspend à ces treillages des pavillons ou des voiles, il pose sur les entablements des corbeilles fleuries, il développe entre deux rinceaux des rubans plissés, il jette sur une terrasse un tapis à festons. Il emprunte en particulier à Claude Audran de longues feuilles dérivées de l'acanthe, des branches horizontales qui servent de perchoirs aux oiseaux et ces fumées décoratives qui sortent de cassolettes, de grenades ou de torches, selon que l'artiste veut exprimer le Feu, la Guerre ou l'Amour. Il ne néglige, d'autre part, ni les végétaux, si propices aux remplissages : roseaux, pampres et vrilles, guirlandes, feuilles de lierre; ni les coquilles, palmettes et autres ornements découpés et chantournés qui procèdent de la menuiserie; ni les attributs variés, accessoires nécessaires des pastorales : couronnes de mai, masques,

flûtes, tambourins et musettes, râteaux et paniers, bouteilles et verres, arcs et carquois... Il est quelques motifs qu'il n'a pas inventés puisqu'on les voit déjà naître chez Gillot, mais auxquels il donne un développement nouveau et qui caractérisent superficiellement son style d'ornemaniste : ce sont des auréoles ou des éventails qui participent de la coquille, de l'aile de papillon et de la flamme. Il se plaît aussi à renforcer les angles de ses panneaux, à souligner le bas de ses compositions par des ornements géométriques qui rappellent l'art du calligraphe : entrelacs à angles aigus, grecques où alternent les lignes pleines et les lignes déliées. Enfin, au milieu de tous ces éléments empruntés à la flore et à la faune, à l'architecte, au menuisier, au calligraphe, voici les singes qui depuis le XVIe siècle ont si souvent gambadé dans les panneaux peints ou les tapisseries, voici des oiseaux et des chiens, comme ceux que Desportes peignait pour Audran, des Chinois burlesques, comme chez Bérain, des divinités mythologiques... Mais voici de plus des arbres vrais, tels qu'on ne les a jamais vus encore dans une arabesque, et, à la place des dieux et des déesses détrônés, des personnages de la comédie italienne, de jeunes hommes et de jeunes femmes dans les jolis costumes du temps de la Régence.

Watteau décorateur a donc pris son bien partout. Mais ce qui lui appartient en propre c'est d'abord l'esprit, la grâce, le sentiment dont s'animent, quand c'est lui qui les coordonne, les éléments tombés dans le domaine commun; c'est ensuite, sinon l'idée, — que Gillot avait entrevue, — du moins l'habitude d'introduire dans les arabesques des paysages et,

comme on disait alors, des « sujets modernes ». S'il commence, à l'exemple de ses devanciers et de ses maîtres, par évoquer, dans le décor traditionnel, Apollon, Vénus ou Diane, s'il lui arrive de représenter l'Air par Zéphyr couronnant Flore, et le Feu par Vulcain, bien vite il renonce à ces lieux communs pour transporter sans effort sur le fond blanc d'un paravent ou d'un dessus de porte tout ce qu'il se plaisait d'ordinaire à observer et à peindre. Certains groupes de ses panneaux décoratifs (le berger jouant de la flûte auprès de sa bergère, les amants assis et causant, le dénicheur) habitent aussi ses pastorales. Ses amis Arlequin, Gille et Colombine réclament une place sous les baldaquins. Pour représenter les saisons, ou pour ne rien exprimer qu'une douce joie de vivre, il se souvient des figures qu'il avait crayonnées à la sanguine dans son « livre relié », sans autre souci que de fixer un joli geste ou une attitude naturelle. Les arbres du jardin du Luxembourg, ces beaux arbres dont il suivait d'un œil si clair, d'une main si ferme les rameaux montant à travers les feuillages, ils s'imposent à sa mémoire et, pour participer au décor, voici que leurs branches s'inclinent sur la bergère assoupie par *l'Été*, s'émeuvent au rythme de *l'Escarpolette*, s'écartent pour laisser voir derrière *le Dénicheur de moineaux* la fuite des collines ondulées.

C'est ainsi qu'obéissant à son génie et à mesure que sa maîtrise s'affirme, le petit Flamand de Valenciennes, devenu à Paris le plus Français des peintres, transforme et enrichit l'art auquel il s'était initié, pour gagner sa vie, chez Gillot et chez Claude Audran. Il eut du succès et par conséquent des imitateurs. Christophe Huet, l'auteur des singeries de l'hôtel de

Rohan et du château de Chantilly, le suit et le pille; Jean-Baptiste Oudry marche sur ses traces. Tous les décorateurs du XVIII[e] siècle qui peignent des « chinoiseries » et des « singeries » se réclament plus ou moins de lui.

Mais bientôt ses arabesques parurent trop sobres aux amateurs de rocailles, trop discrètes à ceux qui demandaient à l'art de flatter leur sensualité, trop frivoles aussi aux partisans obstinés de la peinture d'histoire et de la mythologie. Déjà le comte de Caylus, en 1748, en faisait l'éloge à regret devant les membres de l'Académie royale, puisque « ce genre, leur disait-il, a non seulement fait détruire les plafonds des appartements que les plus habiles peintres avaient exécutés; mais que ce changement de mode, auquel les ornements de plâtre ont succédé, vous prive encore tous les jours d'une occupation qui vous permettait d'employer votre talent dans le grand et dans le héroïque ». Puis le divorce s'accomplit entre les éléments que Watteau avait si heureusement rapprochés. Boucher, qui préfère d'ailleurs aux sujets modernes les nymphes nues et les enfants potelés, n'encadre que parfois d'ornements ses compositions décoratives. Fragonard, véritable héritier de Watteau quand il décore les boudoirs de groupes galants et de paysages, abandonne les arabesques à des ornemanistes secs, qui, victimes de la mode, ne savent qu'appauvrir les modèles laissés par Raphaël et par les Anciens.

C'est pourquoi les arabesques de Watteau nous sont chères. Elles ne sont pas toutes des chefs-d'œuvre. Les graveurs nous les ont transmises avec un talent inégal. Il faut peut-être, pour se plaire à leur logique

spéciale ou à leur fantaisie, si éloignées de nos habitudes, un certain effort ou un certain don de sympathie historique. Mais les meilleures représentent ce qu'aimèrent nos aïeux à une époque raffinée et, toutes vibrantes encore de l'émotion d'un poète que les formes traditionnelles n'embarrassaient pas, elles réalisent une savoureuse et éphémère alliance de conventions venues du fond des âges et de la vie retrouvée à sa source fraîche.

LES
BUSTES DES TROIS GABRIEL

Par M. Paul Vitry.

L'iconographie des artistes marquants du XVIIe et du XVIIIe siècle, de ceux surtout qui ont occupé une position officielle, est assez connue grâce aux effigies peintes ou gravées que l'Académie de peinture et de sculpture nous a transmises. Plus rares sont les portraits sculptés. Le Louvre peut cependant, par suite de l'acquisition récente de précieux portraits qui étaient restés, ceux-là, dans la famille des artistes, montrer deux bustes admirables des frères Antoine et Noël-Nicolas Coypel. La bibliothèque Sainte-Geneviève possède par héritage les bustes de Jules Hardouin-Mansart et de Robert de Cotte, deux chefs-d'œuvre de Coyzevox. Un buste du même Mansart avait servi de morceau de réception à l'Académie à Jean-Louis Lemoyne et est maintenant au Louvre : par ceux-ci, la lignée des grands architectes du XVIIIe siècle se trouve amorcée. En voici la suite avec la série des trois Gabriel, dont deux au moins étaient à peu près inconnus jusqu'ici et dont malheureusement nous ignorons la provenance originelle et les transmissions. Nul ne saurait cependant révoquer en doute leur témoignage et ils seraient bien dignes avec le de Cotte et le Mansart d'illustrer le monument que M. Henry Lemonnier est en train d'élever à la

mémoire de nos architectes classiques dans sa magistrale publication des *Procès-verbaux* de l'Académie d'architecture.

Dans son *Musée de portraits d'artistes* paru en 1888, Henry Jouin ne citait, pour représenter le plus connu des Gabriel, Ange-Jacques Gabriel, le créateur de la place de la Concorde, que le portrait en tapisserie moderne de la galerie d'Apollon exécuté par Grimperelle d'après Hofer et une statue en pierre de la façade de l'Hôtel-de-Ville de Paris. Pour son père Jacques Gabriel, il ne connaissait que la peinture anonyme du Musée de Versailles.

Cependant, Courajod avait dès 1885 fait entrer au Louvre le *Gabriel* de J.-B. Lemoyne sur lequel nous reviendrons tout à l'heure, et cette même année 1888 où paraissait le répertoire de Jouin, les deux autres *Gabriel* étaient exposés sous les n°s 73 et 82 à l'*Exposition de l'art français sous Louis XIV et sous Louis XV*.

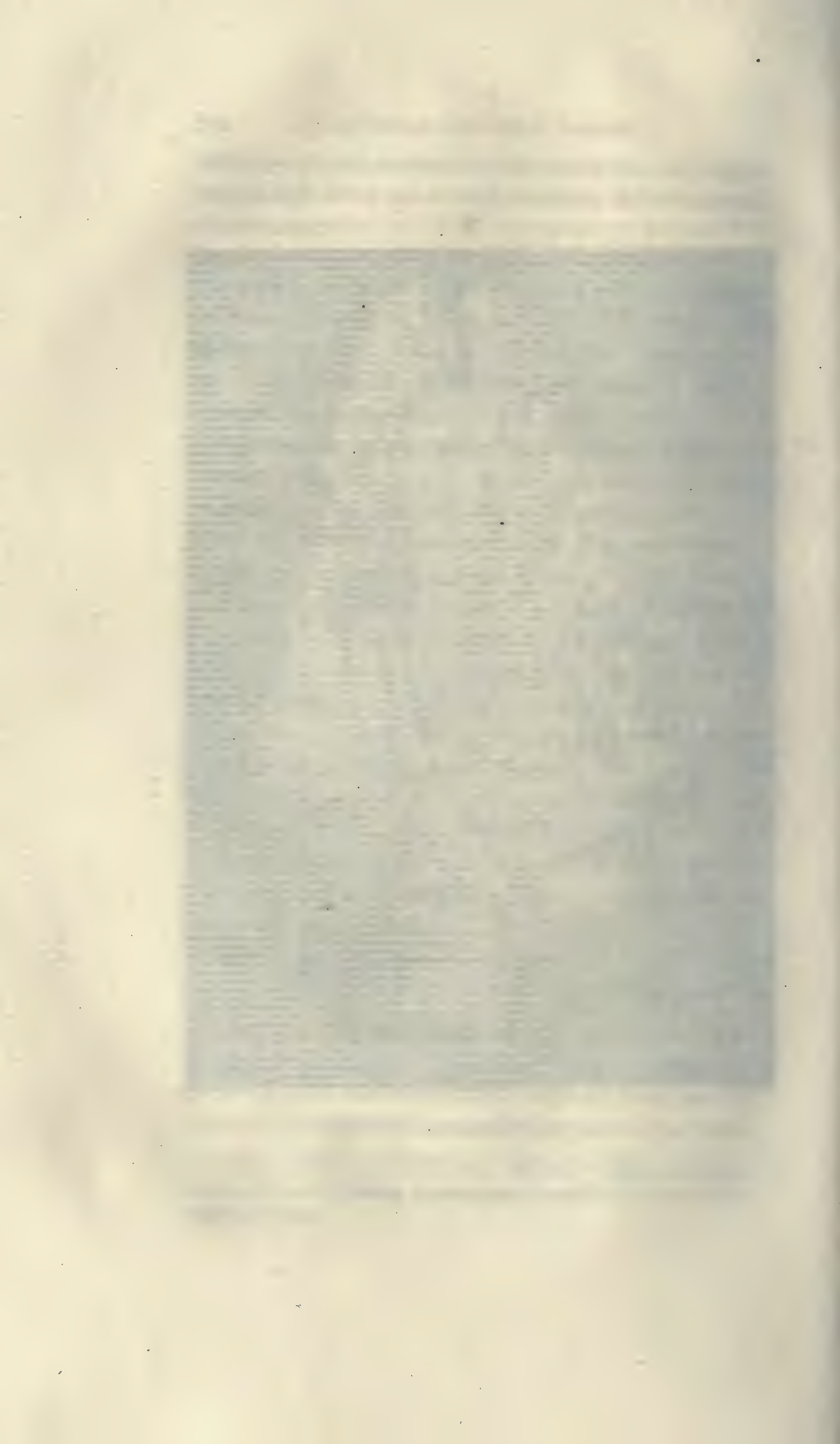
Il est vrai que le catalogue de l'exposition les désignait simplement comme *Gabriel le père* et *Gabriel le fils* et, pour comble de malheur, il se trompait encore sur la signature de l'un deux en attribuant à J.-B. Lemoyne le buste signé de son père Jean-Louis.

Les deux bustes appartenaient alors à un marchand d'antiquités parisien, M. Perdreau[1]. Ils furent achetés quelque temps après par le grand amateur et financier que fut Édouard André et servirent à l'ornement de ses somptueux salons du boulevard Haussmann. Exposés à contre-jour entre des fenêtres, les bustes

1. Celui-ci les avait acquis d'un courtier l'année précédente et n'avait pas conservé la trace de la famille dont ils pouvaient provenir.



Jacques Gabriel († 1686).
Buste par Coyzevox, 1711.
(Musée Jacquemart-André.)



étaient sans doute surtout considérés pour leur valeur décorative et personne ne s'avisait guère d'aller lire les inscriptions et signatures qu'ils portaient au revers, si bien que Lady Dilke, qui en avait eu connaissance, signale l'un d'eux dans ses *Architectes et sculpteurs français au XVIIIe siècle* (1900)[1] comme un buste de Jacques-Ange Gabriel. Quant à Courajod, qui avait de bonnes raisons pour savoir que celui-ci était au Louvre, il n'a jamais, à ma connaissance, soufflé mot des deux bustes qu'il avait pourtant certainement vus dans l'hôtel Édouard André. Il est vrai que personne alors dans la maison ne prêtait plus guère d'attention à autre chose qu'à la Renaissance italienne : on avait éliminé une admirable série de paysages de 1830 et les bustes français ne comptaient que comme décor. L'occasion me fut donnée cependant d'examiner ceux-ci de près dans la dernière année de la vie de Mme Édouard André. Mais diverses circonstances m'amenèrent à garder par-devers moi les notes prises au cours de cet examen. Les collections étant devenues ou allant devenir publiques aujourd'hui, je suis heureux de pouvoir donner ici, d'accord avec mon excellent ami Émile Bertaux, que l'Institut, héritier de Mme André, a chargé de veiller sur ce nouveau Musée, l'identification exacte, ainsi que la reproduction fidèle de ces deux bustes auxquels se relie intimement et fait suite celui du Louvre.

Le plus ancien, qui est signé sous l'épaule gauche *Coyzevox F. 1711*[2], porte sous l'épaule droite parmi plusieurs mots effacés cette inscription :

. . . . BRIEL . . . . ARCHITECTE.

1. P. [illegible], note.
2. Il n'est signalé ni dans le livre de M. Jouin sur *Coyzevox*

Le personnage, ainsi qu'on le voit sur la photographie, ne porte aucune décoration. Il a une perruque haute et abondamment bouclée et est vêtu d'une chemise fermée au col par deux boutons, par-dessus laquelle est drapé un ample manteau. L'allure du buste rappelle un peu celui du *Lebrun* de l'Académie, aujourd'hui au Louvre; mais la figure, aux traits nobles et réguliers, manque légèrement d'accent.

Il n'en faut pas du reste accuser le sculpteur; car il s'agit ici, à n'en pas douter, d'un portrait rétrospectif, celui de *Jacques Gabriel*, qui était mort en 1686.

On sait la longue suite d'architectes portant le même nom et le même prénom que nous devons de pouvoir distinguer aux recherches généalogiques de Mme Despierres[1] et à celles plus récentes dont M. le comte de Fels a donné le résultat dans son bel ouvrage sur le dernier d'entre eux, Ange-Jacques Gabriel[2]. On trouve à l'origine un maçon rouennais, puis un Jacques Gabriel établi en Touraine, à Saint-Paterne, et ami de Racan. C'est le fils de celui-ci, qui se nomme également Jacques Gabriel, qui s'établit à Paris en 1663 et arrive à la notoriété et à la fortune. Il est architecte et entrepreneur des bâtiments du roi et épouse une nièce de François Mansart, cousine de Jules Hardouin-Mansart, nommée Marie Delisle. Il travaille aux Gobelins, à Versailles, à Clagny, à Trianon, construit le premier château de Choisy et le Pont-Royal à Paris; il meurt en 1686. C'est lui que Coyzevox reçut mission de représenter rétrospectivement en 1711, au

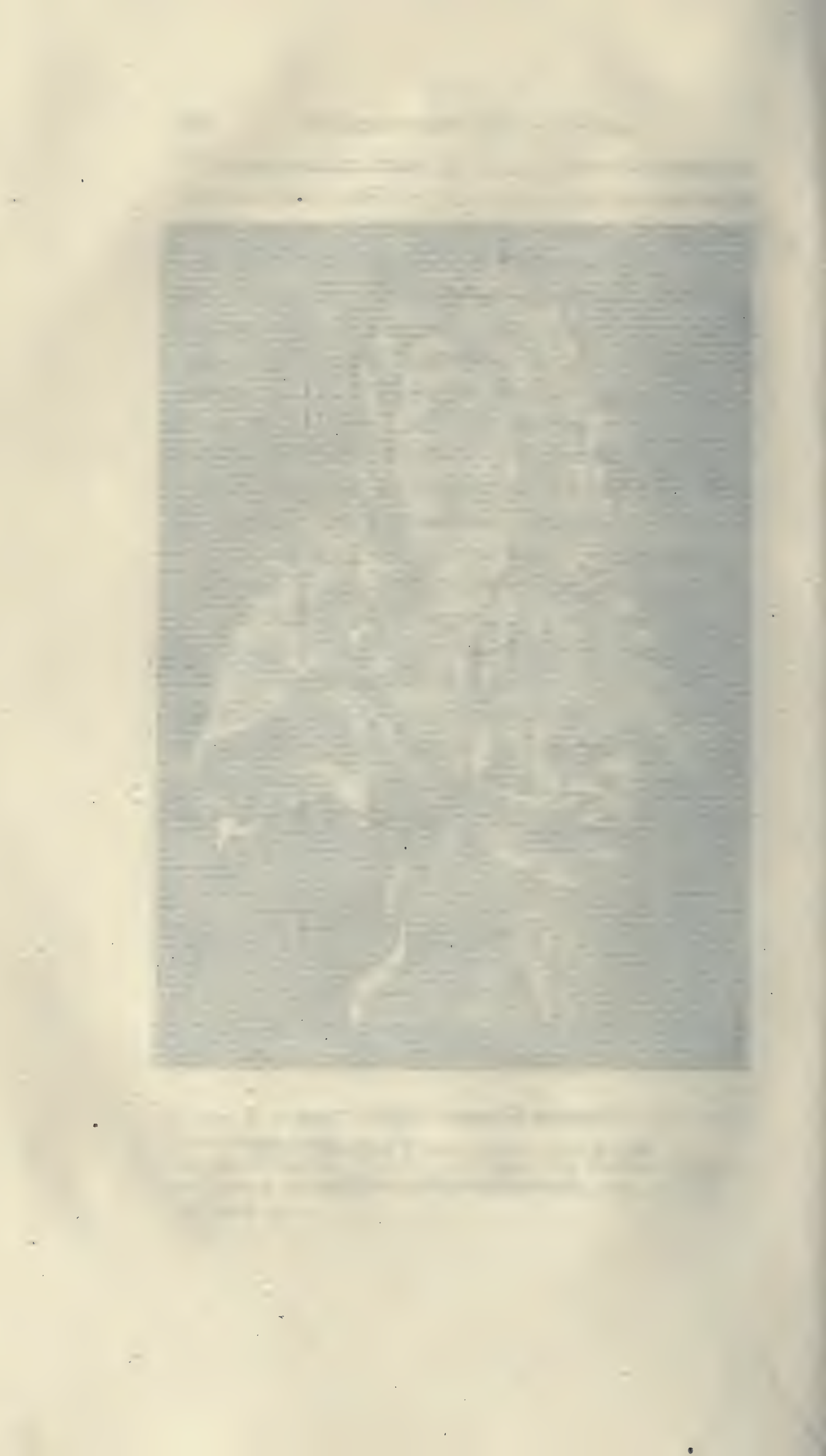
ni dans le sévère compte-rendu qu'en donna Courajod dans le *Bulletin critique* de 1884.

1. *Recherches sur l'origine provinciale des Gabriel* (*Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*, 1895, t. XIX)

2. Paris, 1912.



JACQUES GABRIEL (1667-1742).
BUSTE PAR JEAN-LOUIS LEMOYNE, 1736.
(Musée Jacquemart-André.)



moment où la fortune de la famille se précisait avec la carrière brillante de son fils.

Celui-ci, Jacques Gabriel, que l'on désigne sous la rubrique de Jacques V, le prénom de Jules qui lui a été ajouté par certains biographes étant de pure fantaisie, avait en effet, depuis la mort de son père, singulièrement poussé sa fortune, appuyé notamment par son cousin Mansart. Né en 1667, il avait, au lendemain de la mort de son père, acheté la charge de contrôleur général des bâtiments; en 1699, il était entré à l'Académie d'architecture; en 1704, il se fit octroyer des lettres de noblesse[1] dans lesquelles un considérant assez curieux vise « les ancêtres » du nouvel écuyer, seigneur de Mézières, Bernay et autres lieux, qui, dit-on, « ont professé cet art avec distinction, notamment le sieur François Mansart, son grand-oncle ». C'est évidemment ce sentiment d'orgueil familial qui fit commander, quelques années après, à Coyzevox le buste rétrospectif du père Gabriel, lequel n'avait été qu'un entrepreneur sans grande renommée, mais qui avait eu la bonne fortune d'entrer dans la famille des Mansart.

Jacques V Gabriel, anobli, n'allait pas s'en tenir là; architecte ordinaire du roi, contrôleur des dedans du château de Versailles en 1709, il passe en 1718 à la première classe de l'Académie d'architecture et en 1722 il est nommé chevalier de Saint-Michel, en 1734 premier architecte du roi, en 1735 directeur de l'Académie d'architecture. Il vient de construire l'hôtel

1. Voir Jules Guiffrey, *Lettres de noblesse accordées à des artistes français*, Paris, 1873, p. 12, n° VI, et Louis de Grandmaison, *Essai d'armorial des artistes français*, 1904, p. 14.

Biron à Paris et de conduire la décoration de la chambre de la reine de Versailles; il approche de soixante-dix ans : c'est le couronnement d'une magnifique carrière. C'est le moment où Jean-Louis Lemoyne a fixé ses traits pour la postérité dans la belle effigie de marbre de la collection André qui porte la signature, inscrite derrière le piédouche :

1736. J.-L. Lemoyne fecit

et au revers des épaules :

Mre Jacques Gabriel,
Premier architecte du roy.

C'est un morceau extrêmement brillant qui rappelle les qualités décoratives du Mansart du Louvre, avec plus de finesse et d'élégance et sans cette ampleur presque colossale qui alourdit un peu le buste que le même auteur avait sculpté en 1703, plus de vingt ans auparavant, pour sa réception à l'Académie. La draperie très mouvementée, un peu rocaille, est d'une habileté supérieure. Des broderies plus riches qui rehaussent le manteau, une cravate soyeuse qui bouffe et se chiffonne, sans compter le cordon de Saint-Michel étalé sur la poitrine, font paraître un peu sec et pauvre par comparaison le buste plus classique où Coyzevox avait représenté le père du modèle de Lemoyne.

Quant à la physionomie, elle est très heureusement traduite. Les traits sont un peu marqués; mais les chairs encore fermes et l'œil vif, la prunelle indiquée par ce coup d'outil profond que Houdon accentuera encore. L'allure générale, un peu hautaine, est tempérée par une certaine bonhomie. Toute la figure



Phot. Bulloz.

Ange-Jacques Gabriel (1699-1782).
Buste par Jean-Baptiste Lemoyne.
(Musée du Louvre.)



inspire, comme l'écrit M. le comte de Fels à propos du portrait anonyme de Versailles, « le calme d'un homme heureux ». Ce sont là des qualités de finesse et de pénétration que Jean-Louis Lemoyne a parfois montrées (ainsi dans le buste de l'architecte Duplessis au Musée de Bordeaux par exemple) et qui font prévoir celle de son fils Jean-Baptiste, l'admirable portraitiste de Louis XV et de la Clairon.

C'est à ce dernier qu'est due, comme on le sait, la dernière des trois effigies, celle du Louvre qui fut acquise en 1885 à la vente de la collection Burat, pour le prix, qui paraîtra inouï aujourd'hui et presque digne encore du règne de Louis-Philippe, de 1,600 francs.

Il porte l'inscription au revers :

Mre Ange-Jacques Gabriel
Per Architecte du roi
par J.-B. Lemoyne.

Il ne porte pas de date, mais nous pouvons supposer qu'il fut exécuté aux environs de 1760.

Nous n'y insisterons pas, car l'œuvre est aujourd'hui bien connue. Elle est digne d'ailleurs de l'homme qu'illustrent les magnifiques constructions de l'École militaire, de la place Louis XV, de l'Opéra de Versailles, du château de Compiègne et tant d'autres entreprises. M. le comte de Fels, qui l'a reproduite en tête de son beau livre et qui y voit la meilleure et presque la seule effigie de son héros, en l'absence d'une peinture de Tocqué et d'un pastel de La Tour disparus ou égarés[1], y reconnaît l'artiste et

1. Un pastel de Vivien mentionné dans un inventaire que cite M. de Fels était peut-être un portrait du père ou du grand-père d'Ange-Jacques Gabriel.

l'homme de cour que fut Gabriel, avec ce contentement de soi et aussi cette finesse spirituelle que comportait sans doute le génie d'un tel homme.

On pourrait peut-être aussi noter que J.-B. Lemoyne, qui avait été surtout le collaborateur des travaux de Jacques Gabriel le père, à Bordeaux ou à Rennes, qui mainte fois dans des groupes plus ou moins tumultueux avait encore sacrifié au goût rocaille, a su trouver pour l'effigie du rénovateur du style classique, tout en évitant cette affectation de retour à l'antique que certains artistes vont bientôt mettre à la mode, une simplicité d'arrangement dans la draperie enveloppante et souple, une grâce fine et précise qui lui conviennent beaucoup mieux que le fracas étincelant déployé par Jean-Louis Lemoyne pour le portrait de son père.

LA LUTTE

DES

CRITIQUES D'ART

CONTRE LES PORTRAITISTES

AU XVIIIe SIÈCLE.

Par M. Jean Locquin.

La doctrine académique, telle qu'elle apparaît vers le milieu du XVIIe siècle, impliquait logiquement une « Hiérarchie des Genres ». C'est ce dogme nouveau que Félibien formule et enseigne à ses disciples dans la Préface de ses *Conférences* de 1667. « La représentation », dit-il, « qui se fait d'un corps en traçant simplement des lignes ou en mêlant des couleurs, est considérée comme un travail mécanique. C'est pourquoi, comme dans cet art il y a différents ouvriers qui s'appliquent à différents sujets, il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun et s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi, celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement. Et comme la figure de l'homme est

le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant, quoique ce ne soit pas peu de chose de faire paraître comme vivante la figure d'un homme et de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point, néanmoins, *un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'art et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants*[1]. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble, il faut traiter l'Histoire et la Fable, il faut représenter de grandes actions comme les historiens ou des sujets agréables comme les poètes; et, montant encore plus haut, il faut, par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la Fable les vertus des Grands hommes et les Mystères les plus relevés... »

La hiérarchie établie par Félibien est donc la suivante : au sommet, l'Allégorie et la Peinture d'Histoire proprement dite; au troisième rang, le Portrait; au quatrième, les Animaux; au cinquième, le Paysage; et, enfin, tout en bas, la Nature morte.

Les théoriciens postérieurs, Roger de Piles et les autres, admettent comme une vérité indiscutable cette classification académique.

Cependant, les artistes, qui jugent, en général, la question d'un point de vue plus pratique, se montrent beaucoup moins préoccupés de l'honneur que du

1. On sait qu'aux termes de l'article XIII des statuts de 1664, nul ne pouvait être nommé professeur à l'Académie, s'il n'avait été reçu en qualité de peintre d'histoire.

profit. Au risque de s'amoindrir dans l'estime des théoriciens, ils préfèrent volontiers, au genre « le plus noble », le genre le plus lucratif. « Le portraitiste gagne de quoi faire bouillir son pot », note Richelet dans son *Dictionnaire*[1], « parce qu'il n'y a pas de bourgeoise un peu coquette et un peu à son aise qui ne veuille avoir son portrait. » Et les portraits se multiplient, au grand détriment de la peinture d'histoire. D'abord, presque tous les jeunes peintres débutent dans le portrait. Leurs maîtres sont les premiers à les y pousser. Vien lui-même, s'il avait suivi les conseils de Charles Parrocel, en 1740, serait devenu, peut-être, un émule des Nattier et des La Tour. Et puis, une fois qu'ils ont acquis du talent et une certaine réputation dans cette partie, beaucoup sont tentés d'y rester et de s'y spécialiser entièrement. Aussi voit-on les portraitistes augmenter de nombre à chaque Salon, et leurs œuvres, envahissant peu à peu toutes les cimaises, accaparer de plus en plus l'attention des visiteurs[2].

Cet empiétement continuel d'un genre proclamé subalterne par l'orthodoxie académique prenait maintenant les proportions d'un véritable défi jeté à la saine doctrine. Les bons esprits, habitués à juger la

1. Édition de 1728, t. III, p. 220.

2. Sans compter Hyacinthe Rigaud, Tournières et Largillière, qui disparaissent avant 1750, les portraitistes les plus en faveur, au cours du XVIII[e] siècle, sont J.-M. Nattier (1685-1766), Louis Tocque (1696-1772), Hubert Drouais (1699-1767), Aved (1702-1766), La Tour (1704-1788), L.-M. Van Loo (1707-1771), Nonnotte (1708-1783), Valade (1709-1787), Loir (1712-1785), Perronneau (1715-1783), Roslin (1718-1793), Duplessis (1725-1802), François-Hubert Drouais (1727-1775), Ducreux (1735-1802), auxquels il faut ajouter, à la fin du siècle, M[mes] Labille-Guyard, Vigée-Lebrun et Vallayer-Coster.

peinture avec les idées de Félibien et de Roger de Piles, commençaient à manifester leur désappointement et leurs inquiétudes. Pouvait-on, décemment, laisser le Portrait détrôner la Peinture d'Histoire? Permettre une pareille atteinte aux principes, un tel bouleversement de la hiérarchie consacrée, n'était-ce pas précipiter la décadence de l'École française? L'heure des vaines lamentations était passée. Seule, pensait-on, une réaction vigoureuse des « gens de goût » pouvait endiguer le courant et remettre tout dans l'ordre. La lutte allait commencer.

Nous sommes en 1747. Année mémorable dans l'évolution de la peinture française, point de départ de ce mouvement d'idées complexe, profond, irrésistible, qui, au cours de la seconde moitié du siècle, va transformer l'école. Lenormant de Tournehem, le nouveau directeur général des Bâtiments, qui aspire à la gloire de Colbert, a juré de faire un grand effort pour restituer à l'Académie et au genre historique, qui en était la plus haute expression, leur prestige et leur rang. Seul, il eût sans doute reculé devant les difficultés de l'entreprise. Mais il est soutenu énergiquement par le groupe des gens de lettres, et notamment par La Font de Saint-Yenne, qui publie, justement cette année-là, ses sensationnelles *Réflexions*[1], où il se révèle comme le premier fondateur de la « critique d'art ».

Ce fut Lenormant de Tournehem qui donna le signal de l'ouverture des hostilités contre les portrai-

1. Le titre complet de cette brochure est : *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'aoust 1746.*

tistes. Au mois de mai 1747, il écrit à l'Académie le billet suivant : « Je n'entends payer dorénavant les portraits en grand et les plus riches que 4,000 livres, ceux jusqu'aux genoux 2,500 livres et ceux en buste 1,500 livres[1]. » Peu après, la critique entre en lice. La Font de Saint-Yenne lance les premiers traits. Mais il ne pousse pas tout de suite l'attaque à fond. Il se contente de railler, assez spirituellement, d'ailleurs, la manie des portraits « mythologiques » et de déplorer la faiblesse des artistes qui cèdent trop volontiers au désir d'enjoliver leurs modèles pour plaire à leur clientèle féminine[2].

« Et en effet », songe-t-il, « quel spectacle est comparable pour une beauté réelle ou imaginaire à celui de se voir éternellement avec les grâces et la coupe d'Hébé, la déesse de la jeunesse? D'étaler tous les jours sous l'habit de Flore les charmes naissants du printemps dont elle est l'image? Ou bien, parée des attributs de la déesse des forêts, un carquois sur le dos, les cheveux agités avec grâce, un trait à la main, comment ne se pas croire la rivale de ce dieu charmant qui blesse tous les cœurs?... » Le peintre ne s'inquiète que du succès. Quand un des « travestissements divinisés » qu'il a imaginés a recueilli de nombreux applaudissements, il est sûr de ne pas manquer d'ouvrage. « Les jolies femmes s'informent avec avidité du nom de l'auteur de la métamorphose. On vole chez lui... Il présente la liste de la cour céleste. On choisit la divinité; on l'ébauche, on la finit. Enfin,

1. *Nouvelles Archives de l'Art français*, t. XXII, p. 335 (13 mai 1747).

2. La Font de Saint-Yenne ne les nomme pas expressément, mais le lecteur reconnaît sans peine que les portraitistes visés sont surtout Jean-Marc Nattier et Hubert Drouais.

elle fait son entrée dans le temple où elle doit être adorée... » Et le critique ajoute : « Tant qu'ils (les peintres de portraits) auront l'art de flatter leurs originaux avec assez d'adresse pour les persuader qu'ils ne les flattent point », la fortune leur sourira[1].

La page malicieuse de La Font de Saint-Yenne fut assez goûtée ; aussi, l'année suivante, à l'occasion du Salon de 1748, un autre publiciste en verve reprit-il le même thème. « Il ne s'agit pas », écrit celui-ci sous le pseudonyme du « Singe »[2], « de farder une femme, de l'habiller en vestale pour qu'on la croie chaste : c'est corrompre l'essence des choses. On ne devrait peindre un chacun que par ses vertus. Travail incroyable pour les faiseurs de portraits ; le beau leur déplaît, le vrai leur semble faux et le naturel les désole. » Et, d'une plume alerte, « le Singe » nous représente l'un d'eux dans l'exercice de sa profession. « Typhon (c'est le nom qu'il lui donne), Typhon est adoré des dames, il occupe la plus belle place dans leur cabinet, il décide de la bonne grâce, du geste, de la contenance, du choix des habits, de la coiffure, personne mieux que lui ne sait attacher un ruban, placer une aigrette, ni mettre une mouche. Là, du blanc ; ici, du rouge ; beaucoup de rouge ; souriez de cette façon ! Un petit jeu de prunelle ! L'air languissant ! Irritez-vous ! Apaisez-vous ! Un peu d'indifférence ! Allez à la froideur ! Prenez une noble fierté ! Vous aurez le visage de Vénus, le corsage de Calypso. Le corail, les lys, une carrière de perles et ce petit coup de pinceau accomplissent votre bouche. Voilà Typhon qui peint. Accourez, semi-déesses,

1. *Réflexions...*, p. 24.
2. *Première lettre à sa guenon* (1748).

infortunées de Cythère, coquettes ambitieuses, venez vous faire embellir... »

Quelques années plus tard, Baillet de Saint-Julien nous montre à son tour une vieille coquette, « Cydalise », faisant faire son portrait : elle le « dicte » au peintre, « article par article, comme elle doit dans peu dicter au notaire son testament ». Et l'écrivain termine en conseillant aux artistes de ne point tolérer cette « tyrannie » humiliante et d'abandonner le portrait pour l'histoire, « champ libre, plus vaste et moins dépendant »[1].

Jusqu'à présent, en somme, les portraitistes n'étaient guère atteints que par ricochet. C'était moins l'artiste que le modèle qui excitait la verve des critiques. Tout se bornait à la satire, d'ailleurs assez anodine et impersonnelle, d'un ridicule mondain.

En 1753, les griefs se précisent terriblement, les peintres de portraits sont pris directement à partie, la légitimité même de leur genre est contestée. C'est que, dans l'espace de ces cinq années, l'esprit philosophique a fait des progrès considérables. Le *Discours* de Jean-Jacques Rousseau sur les Sciences et les Arts, publié en 1750, a désillé les yeux. Un immense besoin de combattre la frivolité, d'étaler les bons exemples, de prêcher la vertu, de « moraliser », en un mot, tourmente les âmes sensibles et, en particulier, celle de l'excellent La Tour. A en croire le comte de Caylus, au Salon de 1753, « cet artiste, citoyen et philosophe, donne à l'Europe entière un spectacle dont il nous paraît qu'on n'est pas assez frappé ; il préfère la consolation de *faire le portrait*

1. Milord Telliab [Baillet de Saint-Julien], *La Peinture*, ode traduite de l'anglais. Londres, 1753, in-12.

des hommes illustres à l'avantage de faire celui des gens opulents... »[1]. Ainsi, le grand pastelliste semble légitimer le genre auquel il doit la gloire, non point par sa valeur artistique, mais par la qualité des personnages représentés. Au fond, le « citoyen et philosophe » La Tour demande au portrait d'être autre chose que l'évocation physique d'un individu quelconque, il veut qu'il soit un symbole moral, qu'il parle noblement à l'âme, qu'il y développe les hautes pensées. Bref, il n'accorde au genre subalterne le droit de cité qu'autant qu'il se rapproche du genre historique[2].

1. Cte de Caylus, *Le Salon de 1753* (*Mercure de France*, octobre 1753). La Tour exposait cette année-là dix-sept portraits. Dire que tous les personnages représentés fussent « illustres », ce serait sans doute exagérer. Mais tous possèdent ou sont censés posséder une qualité commune qui les distingue : l'élévation des sentiments, le culte de la science, de la littérature et de l'art. On y remarque trois membres de l'Académie des sciences (l'abbé Nollet, La Condamine et d'Alembert), deux membres de l'Académie française (Nivelle de Lachaussée et Duclos), trois membres de l'Académie royale de peinture et sculpture (Louis de Silvestre, Watelet et le marquis de Voyer d'Argenson), sans compter « M. Rousseau, citoyen de Genève », Bachaumont et Manelli. Et s'il s'y trouve six dames, la plupart sont filles ou femmes d'artistes, voire artistes elles-mêmes, comme Mme Lecomte, et l'une d'elles, Mlle Ferrand, est représentée « méditant sur Newton ».

Rapprocher du passage précité de Caylus celui du *Discours* de Jean-Jacques : « Nos jardins sont ornés de statures et nos galeries de tableaux. Que penseriez-vous que représentent ces chefs-d'œuvre de l'art exposés à l'admiration publique ? Les défenseurs de la patrie ? Ou ces hommes plus grands encore qui l'ont enrichie par leurs vertus ? Non... »

2. C'était alors un terrain solide sur lequel se plaçaient volontiers les portraitistes pour plaider leur cause ; par exemple, Tocqué, dans son Discours à l'Académie *Sur le genre du Portrait*, « si analogue à celui de l'Histoire » (7 mars 1750). — Cf. le passage du *Voyage d'Italie* (t. III, p. 59), où Cochin parle de Véronèse : à ses yeux, un des grands mérites de cet

Or, l'idée que La Tour n'avait fait qu'ébaucher au Salon de 1753, La Font de Saint-Yenne ne tardera pas à la reprendre pour son compte en lui donnant tous les développements littéraires qu'elle comporte. Désormais, la question est posée avec netteté et franchise. « La fureur du public », écrit-il[1], « croît toutes les années pour cette sorte de tableaux (les Portraits)... Il y en a peu d'intéressants, ils occupent nos meilleurs pinceaux et nous privent d'excellents peintres qui se distingueraient dans la carrière supérieure et honorable de l'Histoire... » « Rebuté » par « cette foule d'hommes obscurs, sans nom, sans talents, sans réputation, même sans physionomie », par « tous ces êtres qui n'ont de mérite que celui d'exister... », enfin, par « tous ces personnages géants à leurs propres yeux et atomes à ceux du public par leur entière inutilité à l'État et aux citoyens », La Font de Saint-Yenne n'admet dans le « Temple du Goût » que les portraits de personnages déterminés dont il donne la liste, ceux « des bons Rois, des Reines vertueuses et de tous nos souverains humains et bienfaisants »; ceux de leurs ministres, quand ils travaillent pour « l'aisance des peuples »; ceux des guerriers illustres, de « ces généreux défenseurs de nos frontières et de nos fortunes »; ceux des « magistrats intègres et irréprochables »; ceux des ambassadeurs, et, enfin, ceux « de nos excellents auteurs ». Quant aux autres, « quel droit ont-ils d'y être placés »?

artiste est d'avoir su transfigurer les portraits qu'il introduit dans ses toiles en leur donnant « un caractère noble et propre à l'histoire ».

1. *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture*..., 1754, p. 132 et suiv. (l'auteur y examine le Salon de 1753).

Dès lors, les gens de lettres, les critiques d'art, qui, presque tous, partagent la thèse de La Font de Saint-Yenne, feront la vie dure aux portraitistes assez imprudents pour accepter les commandes de clients bourgeois, obscurs ou frivoles. Jusqu'à la fin du siècle, ils les poursuivront de leurs critiques trop souvent imbéciles et injustes[1]. Ils s'ameutent contre un genre qu'ils ont proclamé humiliant et méprisable, qui « avilit le Salon » et « profane le talent »... Baillet de Saint-Julien[2], Estève[3], Grimm[4], Cochin[5], Watelet[6], Bachaumont[7] ne sont pas les moins acharnés. Mathon de la Cour, après un éloge parfait du maître de Saint-Quentin, exprime le regret que La Tour ait adopté « un genre froid et borné..., qui ne saurait exciter l'enthousiasme sublime »[8]. Diderot oppose les « gens du monde », qui ne regardent que les portraits, aux « gens de lettres », qui préfèrent, à bon escient, la grande peinture, et il ajoute : « Tant que les peintres portraitistes ne me feront que des ressemblances sans composition, j'en parlerai peu[9]... » Ailleurs, il oppose les portraitistes, simples « imitateurs de la nature », aux peintres d'histoire, qui s'ef-

1. Dès 1755, on remarque la partialité des critiques qui « négligent et même méprisent de parler des portraits » (cf. *Lettre d'un particulier à un de ses parents, peintre en province, sur le Salon*, 19 septembre 1755, à la Bibl. nat., Estampes, fonds Deloynes, ms. 1247).

2. *Caractère des peintres français actuellement vivants*, 1755.

3. *Lettre à un partisan du bon goût*, 1755.

4. *Corresp.*, 15 sept. 1755.

5. *Mémoire sur les portraits*, dans le *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, t. I, p. 144.

6. *L'art de peindre* (1760).

7. *Mémoires secrets*, 6 sept. 1762.

8. *Lettre à Mme *** sur le Salon de 1763.*

9. *Salon de 1763.*

forcent d'atteindre « la beauté idéale », « la ligne vraie », et qui, pour cette raison, leur sont infiniment supérieurs[1]. Le continuateur de Bachaumont, qui estime que « les portraits ne peuvent donner aucune gloire à la nation ni à l'artiste », se félicite, en 1777, qu' « on ait retranché du Salon cette multitude de portraits, dont ce lieu autrefois était surchargé, indice de la stérilité des maîtres et du dépérissement de l'art »[2]. « Le Salon offre cette année moins de portraits qu'à l'ordinaire », lit-on dans le *Mercure* de 1781, « mais il en contient encore beaucoup trop. » A propos du *Portrait du comte Potocki à cheval*, exposé par David en 1783, le *Journal de Paris* observe que tout peintre d'histoire est nécessairement un bon portraitiste, mais que la réciproque n'est malheureusement pas vraie[3]. La faveur marquée qu'obtiennent auprès des « gens du monde », vers la fin du siècle, les œuvres de Mmes Vigée-Lebrun, Labille-Guyard et Vallayer-Coster, n'est pas faite, tant s'en faut, pour rehausser le prestige du genre dans l'estime des critiques d'art. C'est un nouvel argument contre le Portrait : il tombe maintenant au rang des ouvrages de demoiselles[4] !

La situation des portraitistes, dans cette seconde moitié du XVIIIe siècle, est d'autant plus pénible qu'on leur fait, en somme, un odieux procès de tendance, qu'on les juge les yeux fermés, comme des hérétiques, au nom de la doctrine, et qu'il ne se trouve guère d'écrivains assez indépendants d'esprit pour prendre

1. Préface du *Salon de 1767*.
2. *Lettres sur les peintures* (1771), p. 76 et (1777) p. 229.
3. *Journal de Paris*, 23 sept. 1783.
4. *Journal de Paris*, 27 et 28 juin 1783. — Le *Triumvirat des arts*, 1783.

leur défense. Ceux qui se hasardent à rendre simplement hommage au talent savoureux de tous ces maîtres, dont les moindres œuvres aujourd'hui nous paraissent adorables, forment une minorité impuissante. Il y a lieu de citer, entre autres, les rédacteurs du *Journal encyclopédique*[1], ainsi que Fréron, dans l'*Année littéraire*[2], et l'abbé de La Porte, dans l'*Observateur*[3]. Ceux-là ne montraient point de parti pris. Même, l'abbé Grosier, dans le *Journal de littérature*[4], et André Chénier, dans son *Essai sur la Peinture d'Histoire*[5], tenteront une véritable réhabilitation du genre honni et condamné. Mais les préventions accumulées contre lui, pendant de longues années, sont telles que, si la voix de ses rares avocats n'est pas étouffée, leur tâche est devenue bien ingrate. Et c'est seulement au siècle suivant, alors que notre école de portraitistes entre dans son déclin, que le Portrait cesse d'être traité en paria et qu'il trouve la critique sans arrière-pensée, unanimement disposée à lui rendre justice.

1. Octobre 1757, p. 98; 7 janvier 1766, p. 121; octobre 1769, t. I, p. 104; octobre 1771, t. II, p. 249; novembre 1783.
2. 1761, t. VI, p. 211.
3. 1759, t. IV, p. 167.
4. 1779, n° 26.
5. *Journal de Paris*, 1792, Supplément 35.

UN PROJET
DE
JOURNAL DE CRITIQUE D'ART
EN 1759

Par M. Maurice Tourneux.

C'est un lieu commun aujourd'hui de constater que le XVIIIe siècle a eu le pressentiment de la plupart des curiosités qui se sont fait jour dans le siècle suivant; ainsi, et pour s'en tenir à un seul exemple, la critique d'art appliquée aux manifestations courantes de la production contemporaine est née sous le règne de Louis XV, en même temps que les Salons, devenus à partir de 1737 une institution d'une périodicité à peu près régulière. Toutefois, cette critique n'a jamais eu d'organe spécial et il s'est trouvé quelqu'un pour souhaiter que cette lacune fût comblée; la tentative échoua, il est vrai, avant même de prendre une forme tangible, mais il m'a paru piquant de réunir les documents qui nous ont conservé la trace de cette velléité, d'autant que ces documents sont depuis longtemps disjoints et qu'ils ne seront probablement jamais de nouveau réunis. Le dossier comporte en tout deux lettres, l'une et l'autre adressées au marquis de Marigny : la première, émanant de l'abbé Marc-Antoine Laugier (1713-1769), est conservée au dépar-

tement des manuscrits de la Bibliothèque nationale (ms. fr. nouv. acq. 2774); la seconde est de Charles-Nicolas Cochin, consulté par le destinataire, et elle a passé dans le commerce des autographes avant d'entrer dans les riches séries de la Bibliothèque d'art et d'archéologie de la rue Spontini; leur rapprochement fortuit permet donc de suivre la naissance et la mort du projet conçu par Laugier et si prestement étranglé par le conseiller favori, presque toujours écouté, du directeur des Bâtiments du Roi durant le règne de sa sœur, la marquise de Pompadour :

Monsieur,

Tous les projets favorables aux arts doivent être soumis à vos lumières et le succès est infaillible si vous voulez bien les appuyer. Il me semble que cette partie manque d'une ressource que tous les amateurs lui souhaitent et qui fournirait de grandes utilités. Les arts devraient être la matière d'un ouvrage périodique spécialement consacré à recueillir tous les détails qui leur appartiennent et à satisfaire pleinement la curiosité du public à cet égard.

J'ai conçu le projet d'un ouvrage périodique à qui je donnerais pour titre : *L'État de l'art en France*. Cet ouvrage, dont il paraîtrait un volume chaque mois, ferait connaître toutes les nouveautés d'architecture, de peinture et de sculpture, en donnerait la description, désignerait les auteurs, le temps, le lieu, les circonstances; il y aurait un article pour les belles productions de nos manufactures et pour les singularités de nos arts mécaniques; un article qui serait le résultat des conférences des Académies de peinture et d'architecture; un article qui présenterait l'éloge historique des artistes; un article, enfin, où serait l'extrait des ouvrages qui traitent de l'art.

Je crois, Monsieur, qu'un pareil journal serait très intéressant et tout avantageux au progrès des arts. Je m'offre à en être l'auteur. Mon dessein serait de vous le dédier. Il faudrait que vous eussiez la bonté de vous intéresser à son exécution, en me procurant les matériaux qui me

seraient nécessaires et qu'un homme de lettres ne peut obtenir que par votre protection.

Si vous me faites l'honneur de m'accorder une audience et de me donner jour et heure pour cela, j'aurais celui de vous exposer entièrement mon projet.

Je suis, avec respect, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur,

L'abbé Laugier.

Paris, quartier Saint-Paul, rue des Trois-Pistolets.
22 décembre 1759.

Marigny apostilla dès le lendemain la lettre de l'abbé Laugier et la transmit à Cochin qui ne fit pas attendre sa réponse :

Monsieur,

Je ne puis qu'approuver le journal spécialement affecté aux arts. Il y a même longtemps que j'en avais conçu le projet, mais pour en remplir l'idée, que cependant je n'avais pas conçue d'une manière si étendüe, je sentis qu'il faudrait se livrer à un travail qui me détourneroit trop de mes affaires principales. D'ailleurs, il eut toujours été nécessaire d'y associer un homme de lettres pour veiller à la diction. C'est en conséquence de l'idée où je suis que cela peut être utile et agréable que j'avois goûté le projet de la *Feuille nécessaire*[1] qui me fût communiqué par des auteurs, le croyant propre à remplir une partie de ce plan, mais je ne tarday pas à m'appercevoir que ces Messieurs aimoient à raisonner à tort et à travers sans consulter personne qu'après coup; je les abandonnay.

M. l'abbé Laugier, homme éloquent et de beaucoup d'esprit, paroît plus propre à cet employ. Il est connu dans les arts par un livre sur l'architecture dont, à la

1. *La Feuille nécessaire, contenant divers détails sur les sciences, les lettres et les arts*, fondée en 1759 par Boudier de Villemert et Soret, ne dura qu'une année; elle fut remplacée par *l'Avant-Coureur* (1760-1773), 13 vol. Ces deux recueils d'annonces et de réclames, fort raillés par les contemporains, sont aujourd'hui très légitimement recherchés.

vérité, tous les principes utiles et les idées, qu'il présente comme neuves, sont tirés du livre de Cordemoy[1]; celui du Père Laugier, plus brillant par les grâces du langage que solide par le fonds du raisonnement, a beaucoup séduit les lecteurs superficiels, mais a été exposé à des critiques très solides de la part des gens entendus dans cet art. J'avoue que je ne puis m'empêcher de craindre que ses prétentions ne le portent à décider aussi légèrement sur tout.

Il ne vous est pas possible d'être à la fois le protecteur des artistes et celui de quiconque se déclareroit leur persécuteur. Il faut donc, si ce journal a lieu, qu'il prenne un parti décidé de se refuser à la critique ou d'en user si sobrement et avec tant de modération qu'il ne puisse offenser ni décourager personne. Ce livre peut dégénérer en très peu de temps en critiques, railleries, décisions hasardées, et un auteur, quel qu'il soit, se persuade bientost que la critique amuse le public et fait vendre son livre. L'intérest le détermine et ce n'est plus qu'une suitte périodique d'injures qui désoleroit les artistes, feroit fermer les atteliers et tomber les expositions publiques, bien plus utiles aux arts que les raisonnemens des gens de lettres qui ne le connoissent presque jamais. Il est donc nécessaire qu'il y ait un obstacle insurmontable qui empêche ces inconvéniens.

Je ne conçois qu'un moyen, mais qui me paroist essentiel; c'est que cet ouvrage soit entierement sous vos ordres; que, de même que le privilège du *Mercure* dépend

1. L'*Essai sur l'architecture* (1755, in-12) et les *Observations sur l'architecture* (1765, in-12) de l'auteur ont provoqué des critiques de La Fônt de Saint-Yenne et de Guillaumot, dont on trouvera les titres, le détail et l'appréciation sous les n°s 1476-1477 du Catalogue Goddé.

Le livre de l'abbé de Cordemoy, chanoine régulier de Saint-Jean-de-Soissons, supérieur de la Ferté-sous-Jouarre, est intitulé : *Nouveau traité de l'art de l'architecture ou l'Art de bastir, utile aux entrepreneurs et aux ouvriers.* Paris, J.-B. Coignard, 1714, in-4°, pl. Quérard signale du même une *Réponse* (dans les *Mémoires* de Trévoux) aux critiques dont ce livre avait été l'objet; la *Table* de ce journal, rédigée par le P. Sommervogel, ne fait mention ni de l'une, ni de l'autre.

uniquement de M. le comte de Saint-Florentin, de même celui-cy soit absolument attaché aux droits de votre place, aussi bien que la nomination de l'auteur, et que ce droit vous soit accordé spécialement par le Roy. Par ce moyen, vous serés toujours le maistre de diriger l'auteur sur la manière de traitter une matière aussi délicate. J'envisage un autre avantage à ce que ce privilège vous appartienne. Cet ouvrage bien fait peut devenir très intéressant et d'un grand débit; ce pourroit être par la suitte une grâce considérable qui dépendroit de vous et dont vous pourriés faire du bien à plusieurs, comme on a fait avec raison à l'égard du *Mercure*. Il y a plus : ce seroit peut-être le seul moyen d'arrêter les autres critiques, en vertu du privilège donné par arrest du Conseil du Roy qui attribueroit à ce seul auteur l'article des arts que chaque journaliste se pique de traitter bien ou mal.

Je ne dois point vous cacher que ce seroit un démembrement assés considérable du *Mercure* dans lequel cet article ne seroit bientôt plus rien, mais comme cet ouvrage peut être traitté d'une manière toute différente et plus instructive, ce n'est pas une raison suffisante pour vous arrêter. Je présume aussi que M. l'abbé Le Blanc pourra vous faire ses représentations et prétendre qu'un tel ouvrage doit appartenir à l'historiographe des Bâtimens, mais il n'est que trop certain que son caractère trop décisif empêche qu'il ne soit l'auteur convenable dans ce cas.

Ce sur quoy j'insiste, c'est que vous en soyés absolument le maistre, sans quoy je vous suplierois de vous y opposer très fortement. Il ne peut rester dans les bornes de la modération nécessaire qu'autant que vous le dirigerés. Il ne peut être bon et instructif qu'autant qu'il sera fait de concert avec les deux Académies, et comment ce concert peut-il avoir lieu si vous n'êtes pas à la tête à tous égards? Ces Académies ont toujours le projet de faire imprimer leurs mémoires. L'extrait qu'on se propose d'en donner leur ôtera le mérite de la nouveauté. Qui donnera cet extrait, si ce n'est les secrétaires des deux Académies qui, d'ailleurs, doivent être les censeurs de cet ouvrage afin qu'ils n'y laissent rien passer d'offen-

sant contre les membres de ces corps qui sont à tous égards sous votre protection? De cette manière, nous pouvons lui aider beaucoup; les éloges demandent beaucoup de justesse pour laisser à chacun ce qui lui est dû et ne pas confondre les habiles gens avec les médiocres; on peut sans injure douter des lumières de M. Laugier sur ces arts; si M. Soufflot y veut bien concourir, j'ose croire que cette union avec nous lui sera fort utile.

Je suis, avec un profond respect, Monsieur, votre très humble serviteur.

COCHIN.

Ce 29 décembre 1759.

Ainsi documenté, Marigny écrivit encore sur la lettre même de l'abbé Laugier : « Je ne suis point d'avis (*sic*) de ce journal. Lettre à M. Laugier pour la négative »; mais ce refus, s'il fut signifié au pétitionnaire, n'a pas été recueilli par M. Marc Furcy-Raynaud lorsqu'il préparait la publication de la *Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin;* peut-être se retrouvera-t-il un jour dans un carton de la série O[1] ou dans l'un des dossiers exhumés il y a quelques années des archives du château de Ménars et que se sont partagés de diligents amateurs.

JEAN-DOMINIQUE TIÉPOLO

GRAVEUR

Par M. Henri Focillon.

Par ses origines, par l'éclat des noms qui l'ont illustrée, on peut dire qu'en Italie la gravure est un art national. De Marc-Antoine et du Parmigianino à Bartolozzi et à Piranèse, elle se développe dans les différents ateliers de la péninsule avec ampleur et variété. Au même titre que la peinture, avec des qualités plus succinctes et tout aussi caractéristiques, elle exprime quelques-uns des aspects les plus significatifs du génie italien. Dans la série considérable des œuvres qu'elle a produites, les eaux-fortes des peintres-graveurs ont une saveur particulière et doivent être considérées comme des documents de premier ordre. Ce n'est pas qu'elles traduisent seulement des habitudes de dessin, de composition et de style : elles sont conçues, exécutées et présentées conformément à des usages techniques dont l'étude est pleine d'enseignements. Le métier ne s'y dérobe pas sous l'accumulation des travaux, elles sont claires, elles sont lisibles : elles ont la spontanéité, l'accent personnel des autographes.

A Venise, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, les secrets charmants de l'eau-forte ont tenté beaucoup de peintres et beaucoup d'amateurs : bien peu

d'entre eux qui n'aient la pointe d'acier en main et qui ne se passionnent pour l'heureux succès d'une morsure. Dans l'atelier de ses amis les peintres, Algarotti égratigne le cuivre avec curiosité et grave des mascarons grotesques qui sont peut-être un souvenir des têtes d'expression de Vinci. Les femmes elles-mêmes, — un siècle auparavant, Claudia Stella n'avait-elle pas établi la tradition? — tiennent à fixer leurs caprices d'une minute et enguirlandent aimablement les billets de bal ou les éventails. Mais l'art du blanc et noir était capable de s'élever au-dessus des séductions fragiles de la vogue : le temps a dispersé les milliers de feuillets imprimés sortis des presses de Wagner et de la boutique de Remondini, mais le prestige de l'eau-forte et quelque chose de sa poésie pénétrante demeurent encore dans le cahier de Vues vénitiennes dédié par Canaletto au consul Smith et surtout dans les estampes des Tiépolo.

Tous les trois, Jean-Baptiste, Jean-Dominique et Laurent, sont unis par des affinités si étroites, les deux fils se sont si bien assimilé les enseignements du père que leur œuvre, comme peintres, forme un tout où, la plupart du temps, il est difficile de discerner la part de chacun. Le cadet, Laurent, disparaît dans la gloire de son maître et de son frère aîné. Il semble avoir volontairement dérobé à l'histoire son art et sa vie même. Quant aux œuvres peintes par Jean-Dominique, elles reflètent, avec la vivacité la plus habile et la mieux douée, l'autorité du maître et du chef de la dynastie. On pourrait croire que les deux frères se sont délibérément limités, et la légende latine, souvent citée, que Jean-Dominique a gravée au bas d'une de ses planches paraît le résumé le plus

fidèle de leur talent et de leur carrière : *Quas pater pinx. obseq. animo filius incid.*

Ils ont laissé des eaux-fortes, comme leur père, — Laurent un très petit nombre, onze en tout, dont quelques-unes, non signées, soulèvent encore quelques contestations; Jean-Dominique, une centaine environ. — Joint aux beaux dessins du Louvre, cet œuvre important peut nous aider à mieux comprendre un artiste dont le talent est plus admiré que connu. Si le nombre extrêmement restreint des planches attribuées à Laurent ou signées de son nom justifie dans une certaine mesure la réserve observée par la critique à son égard, il n'en est pas de même pour Dominique, dont les estampes attestent une certaine originalité d'humeur et de facture, des dons supérieurs à ceux des petits maîtres de l'école vénitienne de gravure. Comme tel, il mérite d'avoir une place à part, et il n'est pas sans intérêt d'étudier sa manière.

Au dire des historiens et des amateurs, ce n'est pas une besogne aisée. Les eaux-fortes des trois Tiépolo passent pour être à peu près identiques. La première, et l'une des plus importantes séries de Jean-Dominique, la *Via Crucis*, n'est-elle pas gravée à l'époque où l'artiste, âgé de vingt-deux ans, sortait à peine d'apprentissage et portait dans sa manière les traces manifestes d'un enseignement encore tout frais en lui et d'une admiration qui ne devait pas se lasser? Une part considérable de son œuvre d'aquafortiste n'est-elle pas consacrée aux fresques et aux tableaux de Jean-Baptiste, qu'il se glorifiait expressément de reproduire « d'un cœur très respectueux »?

Il paraît difficile d'admettre qu'il n'ait pas reçu de

son père ses premières leçons d'eau-forte. En 1749 paraît la première édition des *Caprices*, publiée par Zanetti[1]; la même année, Dominique exécute les fresques de San-Paolo, et c'est également à cette date qu'il dédie à Alvise Cornelio le recueil gravé de ce chemin de croix. Les *Caprices* sont les premières eaux-fortes de Jean-Baptiste : ils sont trop homogènes, ils constituent un ensemble trop cohérent pour avoir été conçus séparément, à des années de distance. Les recherches et les résultats des deux artistes sont à peu près contemporains. Mais, tandis que Jean-Baptiste, venu assez tard à l'eau-forte, n'y voyait guère qu'un délassement à son labeur de peintre, un prétexte à son infatigable et curieuse ardeur, une matière propre à fixer sa fantaisie, Dominique s'intéressait déjà à la gravure comme procédé de traduction et pressentait en elle un art complet.

Les *Caprices* et les *Scherzi* de son père sont une expression facile, lumineuse et hardie de la fantaisie tiépolesque et de la technique vénitienne. Conçus avec audace, ils sont exécutés avec des moyens sommaires. L'imagination la plus luxuriante et la plus originale y associe avec un brio plein de saveur les demi-dieux de la mythologie classique, les magiciens et les nécromants d'un Orient lointain, les héros de la comédie fiabesque ressuscitée par Gozzi. De l'horoscope du guerrier, nous passons à la découverte de la tombe de Polichinelle. A l'image d'une grande faunesse robuste succède celle d'un vieillard drapé dans un manteau

1. Dans la *Raccoltà di varie stampe*. Cf. Bartsch, *Le peintre-graveur*, t. XII, p. 161; Baudi di Vesme, *Le peintre-graveur italien*, Catalogue raisonné des œuvres des Tiépolo, et le *Tiépolo* de Pompeo Molmenti, p. 241-243.

rabbinique et penché sur un in-folio ouvert. Rien de plus étrange que ces figures nées des songes d'une imagination visionnaire, habile à enfanter des héros et des malandrins, à les confondre dans le même élan sur les immenses surfaces des fresques décoratives, et, d'autre part, rien de plus gai, de plus chatoyant et de plus simple que l'eau-forte qui les fait paraître à nos yeux[1].

L'œuvre de Dominique ne révèle pas la même ampleur d'inspiration. C'est un disciple. Son imagination, beaucoup plus sage, ne l'a jamais entraîné dans le domaine des songes. Sans doute elle est riche, elle est variée, capable de renouveler spirituellement ses thèmes et de s'exercer sans monotonie sur le même sujet. Le tour de force de ses *Idées pittoresques sur la fuite en Égypte* en est une preuve excellente : on y sent l'homme habitué à composer vite et bien, rompu à toutes sortes d'adresses et sachant brosser sans fatigue d'innombrables et amusantes esquisses. Mais cette fécondité n'a ni l'audace ni la poésie. Partout l'aisance apprise et la souplesse; nulle part la puissante fantaisie d'une nature largement imaginative. Toutes les compositions gravées par Dominique ont quelque chose de voulu qui se sent; quelle que soit la prestesse qui s'y révèle, leur équilibre est concerté et ne laisse rien au hasard. Tandis que les eaux-fortes du père ont été exécutées d'après des croquis sommaires, — et peut-être plus d'une est-elle née directement sur le vernis, — celles du fils, même quand elles ne sont pas des

1. On a étudié cette technique d'une manière plus développée dans un essai sur les eaux-fortes de Jean-Baptiste Tiépolo, *Revue de l'art ancien et moderne*, décembre 1912.

estampes de reproduction proprement dites, n'en reproduisent pas moins des ensembles trop complets et trop savants pour avoir été improvisées à la pointe. Leur facture s'en ressent. Dominique a pris sa gravure au sérieux. De là des recherches et des tentatives nouvelles.

Elles furent naturellement limitées par les habitudes techniques de l'école. Dans l'histoire de la gravure en Italie, les maîtres vénitiens forment l'ensemble le plus cohérent et le plus uni. Leur climat, leurs habitudes morales, leur peinture leur imposaient, au moment même de leur plus grande vogue européenne, des modèles auxquels ils restèrent attachés et des pratiques de métier dont ils se sont rarement départis. Tandis que les ateliers du Nord produisaient des œuvres intenses, faites pour imposer l'accent vigoureux du blanc et noir sur les murailles des intérieurs assombris, tandis qu'en Angleterre par exemple, la profondeur veloutée des noirs de la mezzotinte faisait rayonner, à côté des fonds au berceau, toute une gamme de blancs lumineux, les Vénitiens demeuraient les tributaires de Stefano della Bella et de Callot. La grande renaissance technique du settecento, si active et si féconde à Venise, avait sans doute touché l'eau-forte et passionné ses amis, mais sans lui apporter de révélations nouvelles. Elle restait légère, transparente et facile, aux mains des amateurs et des peintres. Elle s'alourdissait sans profit de reprises au burin dans les estampes des graveurs de reproduction, que le célèbre Wagner accueillait et faisait travailler dans son atelier. C'est un expatrié, un Vénitien devenu Romain, Piranèse, qui devait quelques années plus tard, dans le silence d'un atelier

solitaire et loin de toute influence, grâce à d'innombrables expériences, trouver le secret de la puissance de l'eau-forte et des morsures audacieuses. A Venise, dans le recueil de Canaletto comme dans ceux de Jean-Baptiste Tiépolo, l'eau-forte est caractérisée par le chatoiement et par la vivacité de l'effet, elle n'atteint jamais à l'intensité.

Le fait s'explique par la conduite même du travail. Cette charmante économie des tailles, tant de fois louée et souvent à si juste titre, n'est au fond que le subterfuge d'artistes effrayés par les violences possibles de l'acide. Se méfiant de la résistance toujours limitée du vernis, ignorant la formule d'eau-forte qui permettait à Rembrandt de le surcharger de travaux sans craindre de le voir s'écailler à la morsure et produire des « crevés », c'est-à-dire des trous véritables, les Vénitiens canalisaient l'acide dans des sillons parallèles qu'il élargissait ou creusait à son gré, sans sortir jamais de la voie qui lui était tracée et sans se déverser confusément dans une autre. De là, la gravure dite « à une seule taille », qui évite avec soin les croisements et les losanges et que les historiens vénitiens revendiquent comme un art national. Ils en attribuent l'invention tantôt à Pitteri, tantôt aux Tiépolo eux-mêmes, alors qu'elle était pratiquée de longue date en France, surtout par l'école d'Abraham Bosse.

Peu de variété dans la morsure et dans le trait, mené d'une seule pointe, comme par une plume à dessin très dure, mais d'une agréable franchise; un plein air parfois un peu aride, un peu abstrait, mais toujours lumineux. L'entre-taille joue à côté de la taille elle-même et lui prête du mordant et de la

vigueur. Ce que la morsure rapide et insuffisante ne saurait donner en profondeur aux noirs de l'estampe, la juxtaposition constante des blancs du papier le leur rend en éclat et en fraîcheur. Ainsi conduites, les planches de Canaletto et quelques-unes des premières œuvres de Piranèse lui-même, surtout dans la série des *Archi Trionfali*, nous donnent la sensation d'une atmosphère brillante et légère, où les rayons du soleil frappent d'une lumière directe les personnages et les édifices, où tout se lit avec clarté, sous un jour transparent.

Tels sont les procédés auxquels nous devons les eaux-fortes de Jean-Dominique Tiépolo, — mais on sent qu'ils ne lui ont pas suffi pour s'exprimer tout entier ou pour traduire en blanc et noir la peinture de son père. Ils satisfont complètement la verve inventive et la curiosité technique de ce dernier et, s'ils ne répondent pas toujours à la poésie de l'inspiration, du moins nous en transmettent-ils une image harmonieuse et facile. Dominique avait personnellement moins à dire, mais il a cherché davantage. A ce métier très limité, il a demandé de résoudre quelques difficiles problèmes. Il a tenté de nuancer le modelé dans la lumière, si différent du clair-obscur d'intérieur. Enfin, comme graveur de reproduction, il s'est efforcé d'assouplir son dessin à la pointe et de donner quelque consistance aux volumes.

Il est certain qu'il possédait des dons de graveur né. Ses dessins nous attestent en particulier un rare et délicat sentiment des valeurs, l'intelligence de la composition des ombres et l'art de les faire vibrer. Un recueil de nos collections nous permet de nous en assurer. En 1833, sur les conseils du peintre

romantique Camille Rogier, M. Fayet, amateur français, achetait à un étalagiste des Procuraties toute une liasse de ces dessins de Jean-Dominique : depuis 1892 elle est au Louvre. Il y a là, parmi des « bistres très crânes » qui excitaient l'admiration de Rogier, quelques esquisses d'une facture plus hésitante et plus lourde, d'une main tremblée, dans lesquelles M. de Chennevières[1] voit avec raison les témoins de la vieillesse laborieuse de l'artiste. Beaucoup de ces dessins sont des interprétations (parfois très libres) des œuvres de Jean-Baptiste, quelques-uns sont extrêmement beaux. Nous en connaissons d'autres, notamment les scènes de mœurs d'un trait à la fois si naïf et si leste qui furent exécutées à partir de 1783, à l'époque où l'artiste, las de ses voyages à travers l'Europe, résolut de jouir en paix, pendant le soir de sa vie, des dernières splendeurs de la Sérénissime. Mais les plus anciens sont les plus intéressants. Ce sont eux qui nous révèlent le mieux les dons faciles, l'aimable génie du graveur et du peintre. Une des belles pièces du recueil Fayet, *Jésus tombant sous le poids de la croix*, variante de l'une des stations du chemin de croix peint par Jean-Baptiste pour San-Alvise, est une excellente préparation d'estampe. Toute une gamme de gris chauds et transparents, soutenus par des vigueurs sans dureté, s'y déploie avec harmonie. Des œuvres de ce genre, par leur accent, par leur souplesse libre et par le pétillement des valeurs, sont toutes prêtes pour l'eau-forte, — sans doute pour une eau-forte sans profondeur et sans âpreté, mais brillante.

1. *Les Tiépolo*, librairie de l'Art, p. 140.

L'artiste s'y est essayé. Il n'est pas une de ses planches qui ne soit plus pleine et d'un effet plus complexe que celles de son père. Tandis que les *Caprices* et les *Scherzi* sont envahis par une lumière égale, un peu froide, et semblent parfois dépouillés, le soleil de la *Fuite en Égypte* (1753) est distribué avec beaucoup d'art. Tantôt il coupe obliquement l'arcade d'un porche et ses rayons se concentrent avec violence sur des groupes de personnages. Tantôt ils éclairent la lourde porte de bois d'une étable, dont les fonds ténébreux mettent en relief la Vierge tenant Jésus dans ses bras. Même dans les scènes de plein air absolu, la franchise et la vivacité de la lumière sont soulignées par la répartition spirituelle des ombres. A côté de ces eaux-fortes heureusement ordonnées et d'un effet séduisant, les *Caprices* paraissent une suite de frontispices et de culs-de-lampe d'un goût fantasque, où l'importance de l'arabesque linéaire l'emporte de beaucoup sur l'intérêt de la couleur.

Pour traduire l'*effet*, Jean-Dominique reste fidèle aux habitudes vénitiennes, à l'économie des travaux et à l'emploi de la taille non croisée, mais il enrichit et il varie le procédé. Il joue de l'espacement plus ou moins grand du trait pour nous faire sentir la différence des matières, les plans de la perspective aérienne, surtout pour nuancer la qualité des ombres. C'est particulièrement dans les ombres très reflétées qu'apparaît le charme du métier et la délicate sensibilité du graveur. Ce n'est ni leur rareté ni leur poésie qui nous émeut, mais leur parfaite justesse. Ici, nous sommes sous le ciel, et il n'est pas de recoin si obscur que le jour n'y pénètre dans une certaine mesure

pour rompre les ombres. Entre les tailles plus ou moins serrées, le blanc du papier l'accueille plus ou moins et y fait briller doucement les reflets.

Les plans lumineux eux-mêmes ne sont pas dévorés par le jour. Pas plus que les ombres, ils ne sont absolus. L'artiste se garde de les couvrir et de les surcharger, mais il a recours à des travaux simples pour les modeler. Un système de points se substitue aux tailles et assure la souplesse des passages et la vérité des demi-tons. Ce n'est pas le pointillé gras et fondu de Bartolozzi, ce n'est pas le procédé aimablement impersonnel du *stipple*, mais une série d'accents pittoresques et sans régularité, les uns délicats, à peine sensibles et comme dévorés par la lumière, les autres plus francs, allongés en virgules, rudement inscrits dans le cuivre par l'acide.

Ainsi Jean-Dominique Tiépolo, limité par des procédés restreints, s'attache néanmoins à rendre son travail de graveur aussi varié, aussi expressif que possible. Mais il n'échappe pas à certains inconvénients, les uns personnels à l'artiste, les autres communs à beaucoup de graveurs vénitiens du XVIIIe siècle. Et d'abord, s'il est le maître de sa pointe, il a le tort de n'en avoir qu'une et de traiter toutes les parties de sa planche avec le même outil. De là une monotonie d'exécution qui ferait croire à la lourdeur de la main. Un trait sensiblement pareil délimite partout la forme. A quelque plan qu'elle se présente, elle est cernée ou parcourue de même sorte. L'écart des entre-tailles ne suffit pas à échelonner des valeurs, il y faut encore une certaine relation de proportions entre les tailles. Je dirais volontiers que ces planches manquent de déliés et de pleins; elles sont d'une écri-

ture constamment égale et, par là, fatigante. Quelle que soit l'élégance du dessin, le trait a quelque chose de pesant, d'inflexible et de dur. Les œuvres du père, malgré une monotonie de pointe analogue, se sentent moins du même défaut : c'est que, gravées avec moins d'application, elles sont plus libres et que, à peu près improvisées sur le cuivre, elles attestent, non pas le poids d'une main studieuse, mais une fantasque indépendance qui ne s'embarrasse de rien. L'inspiration capricieuse a rendu l'outil plus léger.

Cette monotonie d'aspect ne tient pas seulement à l'emploi d'un outil unique ou à l'entaille partout égale de la planche; elle est due surtout à la timidité des morsures. Il faut bien reconnaître que, pour la plupart des maîtres italiens antérieurs à Piranèse, l'eau-forte proprement dite, le mordant destiné à attaquer le métal partout où la pointe l'a dégagé sous la couche du vernis protecteur, est avant tout un moyen de *fixer* le dessin sur le cuivre et non celui de le *colorer* en blanc et noir. Dans la grande majorité des estampes de reproduction, c'est à l'usage du burin que l'on demandait de compléter et de nuancer la planche. Quant aux eaux-fortes pures, ou eaux-fortes de peintres, elles restaient aussi peu colorées, aussi peu intenses qu'un croquis linéaire. Sans doute l'on n'ignorait pas l'emploi des « couvertures », destinées à réserver certaines parties sur le vernis, pendant la morsure, et à échelonner la gamme des noirs : dans l'œuvre de Piranèse, quelques ciels de la première manière sont ainsi curieusement modelés, et l'on discerne sans peine sur le fond la trace des coups de pinceau qui ont réservé les nuages. Mais le système des couvertures n'aboutit ni à une grande variété ni à

une grande intensité, s'il n'est pas appliqué à un travail des tailles préparé pour « tenir » la diversité et la puissance des noirs.

L'avantage et l'inconvénient de la gravure « à une seule taille », c'est, nous l'avons vu, de refléter toutes les ombres et par conséquent de les affaiblir. D'autre part, l'égalité de pointe qui caractérise les planches de Jean-Dominique ne permettait pas de bien grandes subtilités de morsure. Enfin, comme les eaux-fortes du père, celles du fils ne révèlent qu'un nombre restreint de couvertures : la taille n'a pas seulement une tendance à présenter partout la même épaisseur, mais sa profondeur n'est pas très variable; l'encre s'y dépose avec uniformité et son relief sur l'épreuve est d'un bout à l'autre à peu près le même. Ce défaut, — celui de la gravure sur bois, qui laisse sur le papier une trace partout égale de noir, — donne parfois à ces œuvres un aspect xylographique et une aigreur de ton assez désagréables. L'étude du modelé dans la lumière et des ombres reflétées n'en souffre pas absolument, tant qu'il s'agit du plein air, d'esquisses vives et faciles. Mais le désaccord entre le but et les moyens, entre l'inspiration et la technique devient flagrant, lorsque l'artiste sort de ce domaine et, poussé par son activité de chercheur, demande à l'eau-forte d'exprimer la poésie de la physionomie humaine et la majesté mélancolique de la vieillesse.

La *Raccoltà di Teste* dans le goût des différents maîtres est en réalité un hommage de l'aquafortiste à Rembrandt, une tentative pour s'assimiler librement ses secrets. Non qu'il faille y voir une imitation au sens étroit du mot; rien n'est plus éloigné technique-

ment des méthodes et de l'art de Rembrandt que le *Recueil de têtes* de Jean-Dominique Tiépolo, mais le problème est le même dans les deux cas : le modelé à l'eau-forte d'un visage éclairé par un jour artificiel ou par la lumière d'un intérieur.

On a souvent évoqué le nom du maître hollandais à propos des eaux-fortes des trois Tiépolo, comme si, chaque fois qu'il s'agit de cet art prestigieux, le souvenir de l'homme qui en a tiré les effets les plus poignants et les plus profonds devait s'interposer nécessairement entre ses successeurs, même les moins directs, et leurs historiens. Longtemps on a étudié les eaux-fortes des Tiépolo à travers celles de Rembrandt et l'on a voulu faire de Jean-Baptiste une sorte d'émule méridional où, si l'on veut, une réplique italienne du vieux maître. De récentes études, d'ailleurs excellentes, ne nous privent pas du plaisir de constater une fois de plus cette assimilation risquée.

Certes les Tiépolo ont connu l'œuvre gravé de Rembrandt et ils l'ont admiré. L'inspiration des *Scherzi* et des *Caprices* en laisse voir quelques traces lointaines, reconnaissables malgré tout, entre autres dans la fameuse planche des *Méditations du philosophe*, où un nécromant mélancolique (peut-être échappé d'une farce fiabesque) se drape avec gravité dans l'ample manteau bourru des rabbins. D'ailleurs, toute cette suite nous révèle l'influence manifeste des écoles du Nord, mais envahie et dénaturée par le soleil de Venise. Les *Idées pittoresques sur la fuite en Égypte* sont bien vénitiennes et bien tiépolesques. Leur magnificence est théâtrale, leur orientalisme somptueux et barbare. Plus de place est faite au décor et à l'arrangement qu'au désordre émouvant

de la vie. Pourtant, sans que l'on puisse rapprocher expressément aucune d'elles des grandes pages évangéliques de Rembrandt, une certaine humilité familière, des groupements de petites filles et de vieilles, le terrible judaïsme accentué de quelques types nous autorisent à penser que l'artiste a gardé le souvenir des intimités rayonnantes et des ténèbres pleines de songe où Rembrandt fait se dérouler la vie du Sauveur. Mais la gaie lumière qui palpite entre les tailles et qui se reflète dans tous les creux d'ombre atténue et dissipe cette poésie voilée, qu'il ne faut chercher ni sur le visage de la Vierge aux airs penchés, ni dans les traits vénérables, énergiques et niais d'un saint Joseph qui n'est qu'un beau modèle.

Et c'est encore à des modèles d'atelier, fidèlement copiés dans la *Raccoltà di Teste*, que l'artiste a demandé le prétexte d'une inspiration élégante, superficielle et monotone, quand il a voulu se révéler graveur de figures et, non content d'avoir indiqué avec adresse des visages modelés par la lumière dévorante du plein air, étudier le relief que leur prête le clair-obscur. Beaucoup de ces têtes à l'eau-forte sont expressives et pittoresques : toutes manquent également de caractère. Nous reconnaissons là les figurants magnifiques des plus belles pompes picturales : mais le calligraphisme du dessin et la science apprise ne cachent aucune sérieuse pensée. Le trait gravé reste à la surface des volumes et n'attaque rien de profond. Il est incontestable que l'artiste a enrichi son métier de graveur, que les morsures sont ici plus belles et plus variées que dans aucune autre de ses planches. Mais la trame est encore trop lâche pour pouvoir capter des ombres généreuses. La

lumière, répartie avec un étourdissant brio, n'a pas l'aspect usé, mystérieux et vieilli que lui prête chez Rembrandt le voisinage des noirs veloutés obtenus par les *barbes* de la pointe sèche ou par des subtilités dans les dessous, toujours ignorées des maîtres italiens.

Tel quel, ce chercheur, plus limité dans ses moyens que dans sa curiosité, est une des figures les plus sympathiques et les plus expressives de l'école. Ses qualités, ses défauts même l'ont particulièrement bien servi, quand il s'est fait l'interprète de son père. S'il est vrai que la gravure de reproduction doit être, non une lourde et impersonnelle copie, mais une sorte de transposition, respectueuse de son modèle comme de l'esprit et des nécessités techniques d'un art auquel il faut conserver son élégante sobriété et sa franchise d'accent, quel graveur aurait pu interpréter Tiépolo mieux que Tiépolo lui-même, si vivant en son fils? Ni la lourdeur consciencieuse d'un Cunego, ni la mollesse aimable d'un Bartolozzi, ni surtout la terrible froideur des Volpato, des Morghen et de leur école n'aurait su s'adapter avec assez de souplesse à cet art étincelant et léger. Tous les reproducteurs italiens de ce temps sont les prisonniers d'une sorte de discipline impersonnelle qui paralyse peu à peu tout ce qu'il y a de vie dans l'estampe : jusqu'aux dernières années du XVIII[e] siècle, elle évolue vers la correction et l'impassibilité de métier qui rendent si désagréables les planches burinées de l'école académique. L'eau-forte à la vénitienne, si elle est dépourvue de la puissance et de la profondeur, a pour elle la franchise et la vivacité. Les planches ainsi gravées par Jean-Dominique Tiépolo d'après son père sont les meilleurs et les plus

fidèles documents que nous possédions sur ces belles improvisations, palpitantes de vie imaginative, d'ardeur pittoresque et de fantaisie. Elles en dégagent le sentiment intime, au même titre que les « premières pensées » et les dessins du maître. Loin d'obscurcir leur lumière argentée sous des ombres fuligineuses et des travaux trop denses, elles la laissent chanter à travers leur réseau léger, elles ont l'aisance et l'éclat de l'esquisse.

NOTES

SUR QUELQUES

BUSTES DE HOUDON

Par M. Gaston Brière.

Depuis les études sur la vie et les œuvres de Houdon que publiaient presque en même temps Anatole de Montaiglon et Georges Duplessis dans la *Revue universelle des arts*, Émile Délerot et A. Legrelle dans les *Mémoires de la Société des sciences morales de Seine-et-Oise*, et qui demeurent, — la première surtout par la critique de la documentation et la finesse des jugements, — des sources essentielles, les recherches se sont multipliées sur le grand sculpteur du xviiie siècle[1]. Si la vie de l'homme est désormais suffisamment connue, on est loin d'avoir retrouvé tous les ouvrages qu'il exécuta avec une étonnante facilité au cours de sa longue carrière. Or, par leur nature, la plupart des sculptures créées par l'artiste existent encore. Si la statuaire monumentale, même celle du xviiie siècle, a été, en France, déplorablement mutilée ou anéantie, les bustes, au contraire, facilement abrités, ont

1. La monographie de Montaiglon et Duplessis a paru dans la *Revue universelle des arts,* aux t. I et II, en 1855-1856; celle de Délerot et Legrelle, au t. IV des *Mémoires de la Société des sciences morales, des lettres et des arts de Seine-et-Oise;* à part, *Notice sur J.-A. Houdon.* Versailles, 1856, in-8°, 192 p.

échappé au désastre. Mais ils se cachent en des demeures privées et voilà pourquoi les portraitistes sont trop souvent les plus ignorés des artistes. La dispersion des collections, le hasard des ventes ont contribué à obscurcir l'origine des portraits; les désignations bizarres abondent. Cependant, pour le XVIIIe siècle, grâce aux nombreux documents écrits, aux multiples portraits peints ou gravés, à l'habitude des répliques ou des moulages, l'on peut espérer découvrir les noms véritables. La poursuite de ces petits problèmes, parfois amusants, tente maintenant beaucoup de curieux et l'on connaît maintes réussites habiles. Houdon ayant vu défiler dans son atelier tant de personnages célèbres du règne de Louis XVI, un intérêt historique se joint à l'attrait artistique dans l'étude de ses ouvrages et l'on cherche à connaître l'individu dont on regarde les traits. C'est par curiosité et par désir de ne pas se contenter d'incertitudes que furent entreprises des recherches iconographiques déjà lointaines[1], sur des œuvres du maître examinées en des musées ou des collections. Nous n'en rédigeons ici quelques-unes que pour servir de commentaire à des images et pour apporter notre petite part à la constitution du catalogue complet, raisonné et illustré, de l'œuvre de Houdon que nous espérons voir paraître un jour, qui serait le meilleur hommage que l'on puisse rendre à l'excellent artiste.

1. C'est ce qui explique que plusieurs des conclusions de ces recherches aient déjà paru, notamment dans le Catalogue raisonné des sculptures exposées aux Cent Pastels, rédigé avec mon ami Paul Vitry et publié dans le *Bulletin* de la Société, en 1908, p. 158-182.

I. — *Buste de « Bélisaire » au Musée de Toulouse.*

Dans la « récapitulation » de ses ouvrages exécutés depuis 1769 et qu'il rédigeait vers 1784[1], Houdon a indiqué, sous le même n° 29, l'existence de plusieurs têtes d'expression qu'il aurait modelées vers le début de sa carrière :

« Une tête d'étude représentant *Un vieillard.*

« Une autre à tête chauve.

« Une autre représentant *Un ivrogne.*

« Une autre représentant *Un rabbin juif.* »

Il est vraisemblable de voir dans le premier de ces morceaux le buste exposé au Salon de 1773, sous le n° 236 : « Une tête de vieillard aveugle, représentant *Bélisaire* », les autres têtes assez singulières nous étant maintenant inconnues. Sans avoir dans son œuvre une grande importance, il est néanmoins intéressant de connaître encore quelque spécimen de ces essais du grand artiste; or, l'une de ces études de physionomie humaine nous a été conservée, c'est justement le *Bélisaire* du Salon de 1773.

L'Académie de peinture et sculpture de Toulouse, s'inspirant des règlements du grand corps académique du royaume, demandait également à ses membres un « morceau de réception » et organisa même un Salon annuel à partir de 1751[2]. Houdon, qui venait d'être reçu dans la Société provinciale,

1. *Une liste d'œuvres de J.-A. Houdon*, publiée par P. Vitry. *Archives de l'Art français*, nouvelle période, t. I (1907).

2. Voir l'intéressante étude du baron Desazars de Montgailhard sur *L'art à Toulouse. Les Salons de peinture au XVIIIe s.* Extrait des *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, 1901, in-4°.



BÉLISAIRE.
PLÂTRE PAR HOUDON.
(Musée de Toulouse.)



envoya au Salon de Toulouse de 1776 un plâtre représentant son vieillard aveugle, appelé noblement *Bélisaire*, et un buste de *Saint Jean*[1]. L'année suivante, au Salon de 1777, les deux sculptures sont de nouveau exposées. Le *Bélisaire* seul a été conservé heureusement, comme plusieurs autres morceaux provenant de l'Académie toulousaine, et il fait partie du Musée des Augustins depuis sa fondation[2]. Il n'est pas signé, mais la provenance garantit son attribution. La fadeur de la matière est simplement dissimulée par une légère patine qui fait croire à une terre cuite. Est-ce l'épreuve originale de 1773 ou un surmoulage? Il n'importe, car on sent que l'artiste a réparé son plâtre lui-même, les coups d'outil sont marqués ici et là.

La reproduction photographique qui accompagne ces lignes nous dispense d'une description. Nous ne voulons pas surfaire sa valeur artistique, ce n'est qu'un bon morceau d'atelier, une excellente tête d'expression digne d'emporter le prix académique. Mais l'étude du modèle est sincère, sans recherche d'effet déclamatoire. Houdon a copié, avec sa véracité habituelle, l'individu qui posait sous ses yeux, se contentant de jeter sur ses épaules une draperie pour pouvoir lui donner un nom antique. L'exécution est souple, le rendu des cheveux et de la barbe particulièrement habile. Houdon, par cette étude, montre toujours sa prodigieuse faculté de copiste de la nature comme la médiocrité de son imagination créatrice,

1. Probablement la tête de la statue de saint Jean exécutée à Rome et dont il existe un buste de plâtre au Musée de Gotha.

2. *Musée de Toulouse. Catalogue des antiquités et des objets d'art*, par E. Roschach, 1865, n° 889°. Buste plâtre de grandeur naturelle. H. 0m73. — *Catalogue des collections de sculptures et d'épigraphie*, par H. Rachou, 1912, n° 914.

qu'il s'agisse de simples figures représentant des passions humaines ou de statues symboliques, un *Hiver* ou un *Été*.

II. — *Les bustes de Miromesnil.*

Houdon exécuta souvent plusieurs répliques d'un même buste pour satisfaire à de nombreuses commandes; il est utile de les confronter, d'examiner si l'artiste a modifié quelque détail ou s'est contenté de se répéter exactement. L'étude des bustes du marquis de Miromesnil fournira un exemple intéressant.

Au Salon de 1775, sous le nº 253, Houdon exposait le buste en marbre du marquis de Miromesnil, garde des sceaux de France. Armand-Thomas Hue, marquis de Miromesnil (ou Miroménil), né en 1723, dans l'Orléanais, premier président du parlement de Normandie, en 1755, tenait les sceaux depuis le 24 août 1774, par la protection de Maurepas. Houdon reçut ou sollicita la commande de faire le portrait du nouveau ministre; il est alors en possession de tout son génie et en pleine renommée[1]. A ce Salon de 1775 paraissent des bustes célèbres de femmes : la comtesse de Jaucourt, la comtesse de Cayla, Mme His et le modèle en plâtre du Turgot. Un critique[2], en comparant les bustes des deux hommes d'État, le garde des sceaux et l'économiste, a écrit quelques lignes assez curieuses, malgré leur banale rhéto-

1. Il y eut un projet d'élever une statue au garde des sceaux dans le palais du Parlement à Rouen. Voir Délerot et Legrelle, *op. cit.*, p. 49 du tirage à part.

2. Cité par Délerot et Legrelle dans leur étude, p. 48-49 du tirage à part.

rique, parce qu'il se glisse au début une appréciation qui ne manque pas de justesse sur la forme épaisse de la perruque, mais surtout parce qu'elles révèlent la déplorable tendance des théoriciens à nier la valeur artistique du costume moderne. Diderot n'avait-il pas souvent blâmé J.-B. Lemoyne de sa fidélité à rendre les rabats, les boutons ou les rubans, et n'avait-il pas écrit : « Lorsque le vêtement d'un peuple est mesquin, l'art doit laisser là le costume. Que voulez-vous que fasse un sculpteur de vos vestes, de vos culottes et de vos rangées de boutons[1] ? »

« M. de Miromesnil est très ressemblant, mais lourdement vêtu ; sa simarre a des plis raides et durs que l'art doit éviter soigneusement, et la perruque surtout est d'un volume énorme ; c'est un bloc de marbre dont il est écrasé, non encore dégrossi : il est vrai que cet ornement est tout à fait ingrat. La chevelure ondoyante de M. Turgot est plus avantageuse et aussi mieux rendue. J'en reviens aux expressions de tête que j'admire singulièrement, car outre cette qualité éminente et commune de bienfaisance et d'humanité que j'y remarque, outre la vérité des traits qui les font connaître au premier coup d'œil, j'y trouve ces finesses de génie auxquelles ne songent pas même les artistes vulgaires. Je vois dans le garde des sceaux le recueillement profond, l'exactitude minutieuse et vigilante du dépositaire des lois, dont les fonctions ne sont que de conserver, de maintenir ou de remettre en vigueur. Dans le ministre des Finances, au contraire, je découvre l'homme actif qui invente et qui produit. Il paraît que l'artiste, M. Hou-

1. *Œuvres*. Édit. Assézat-Tourneux, t. XII, p. 126.

don, saisit avec une égale adresse les caractères les plus opposés. »

Ce buste du Salon de 1775, nous l'avons retrouvé, à son passage chez un marchand parisien, en 1898. Le ministre est représenté de grandeur naturelle, jusqu'à la ceinture (H. $0^{m}83$), revêtu de la simarre du chef de la justice, la lourde perruque retombant sur ses épaules, le regard fin, un peu sournois, les yeux comme voilés. La même physionomie nous est donnée par plusieurs estampes gravées à peu près à la même date, la sincérité des portraitistes paraît entière. On peut rapprocher du buste de Houdon les portraits suivants : celui dessiné en 1773 par Cochin fils, gravé par J.-L. Prévost (le profil dans un ovale); celui gravé par N. Le Mire en 1775 (avec une charmante vue de Rouen dans le fond); le profil dans une estampe allégorique par Ingouf le jeune, 1775[1].

Au dos de ce marbre se lit l'inscription suivante, gravée en lettres capitales, sur une seule ligne :

A. T. HUE MARQUIS DE MIROMENIL GARDE DES SCEAUX. HOUDON F. 1775

Les plis du vêtement, quoi qu'en ait dit le salonnier de 1775, sont traités avec un soin minutieux, l'artiste a cherché à rendre les cassures des étoffes, à marquer la différence des matières. Malheureusement, ce buste avait subi quelque accident de transport, le nez avait une légère cassure réparée et le piédouche rond était moderne et de proportion médiocre. D'après le vendeur, le marbre provenait de Normandie et avait été

1. Voir encore un portrait plus grand, dessiné par Wille fils, gravé par Chevillet, et un autre représentant le magistrat vieilli, dessiné et gravé par J.-L. Anselin (il porte l'ordre du Saint-Esprit, datant, par conséquent, de 1781 ou après).



Marquis de Miromesnil.
Plâtre par Houdon.
(Musée d'Orléans.)

acquis à la famille de Goulaine. Nous ignorons quelle fut sa destination primitive et quel en est le possesseur actuel.

Deux ans plus tard, Houdon taillait une réplique du marbre de 1775, et, en conservant le même modèle, il exécutait une œuvre plus parfaite encore, semble-t-il; son ciseau a caressé le marbre avec une souplesse et un raffinement exquis. Ce buste est intact, porté par un piédouche carré; il mesure $0^{m}83$ de hauteur. On lit au dos l'inscription suivante, en lettres capitales :

A. T. HUE ///[1] DE MIROMENIL, FAIT PAR HOUDON EN 1777

Conservé par les descendants du ministre, le buste se trouvait naguère au château de Bretteville, en Normandie[2]; il est actuellement la propriété de M. Wildenstein, à Paris.

C'est à l'année 1777 que l'artiste marquait l'exécution du Miromesnil dans la liste de ses œuvres qu'il avait rédigée et que M. Vitry a publiée[3].

Comme il advint pour les portraits de gens célèbres, Houdon vendit des répliques en plâtre de son Miromesnil, pour placer en des parlements ou chez des amis du ministre. L'une de ces répliques, d'excellente qualité, le plâtre recouvert d'une patine verdâtre, pour imiter l'aspect d'un bronze ancien, se trouve au

1. Le mot *marquis* aura probablement été gratté pendant la période révolutionnaire.

2. Le buste y est signalé par A. Joanne dans son guide de *Normandie*, édit. de 1866, p. 148 : « Le château renferme un remarquable buste en marbre blanc, sculpté par Houdon (1777), représentant le marquis de Miromesnil, garde des sceaux de Louis XVI et propriétaire du château. »

3. Sous le n° 50.

Musée d'Orléans[1]. Son origine est illustre, car elle provient du délicat amateur que fut Desfriches[2]. L'identité du personnage n'avait jamais été oubliée et les catalogues ont toujours nommé Miromesnil. Le plâtre est identique aux deux marbres déjà décrits, c'est bien le modèle original de 1775, l'expression du visage se transforme à l'éclairage par les colorations différentes, mais il n'y a aucune variante avec les marbres.

Un troisième marbre du garde des sceaux fut encore entrepris par Houdon; celui-là ne portant pas d'inscription a été longtemps méconnu, c'est sous un nom d'emprunt qu'il figure aux catalogues du Musée de Montpellier. Il est entré dans les riches galeries du Musée Fabre avec la donation de la veuve du docteur Bouisson, morte en 1893. Le savant qui l'avait acquis avait transformé ce magistrat en ecclésiastique, en l'appelant « l'abbé Cochin ». Le rédacteur du catalogue a gardé pieusement cette attribution[3]. Le costume seul devait faire écarter une pareille hypothèse[4]. M. L. Gonse, dans son bel ouvrage sur *Les chefs-d'œuvre des Musées de France*, en signalant l'erreur, proposait de reconnaître le buste de l'avocat

1. Voir le Catalogue du Musée d'Orléans, par Eudoxe Marcille, publié dans l'*Inventaire des richesses d'art de la France. Province. Monuments civils*, t. I (Paris, 1878), p. 163.

2. Le buste fut donné en avril 1825 par Mme de Limay, née Desfriches. Voir l'ouvrage de M. P. Ratouis de Limay sur l'amateur orléanais (Paris, 1907).

3. *Supplément au Catalogue du Musée Fabre. Collections Bouisson* [par P.-J. Itier]. Montpellier, 1896, in-8°, p. 22.

4. Un buste de l'abbé Cochin, commandé à Ch.-An. Bridan, qui l'exécuta en 1804, fut placé, par les soins du ministère de l'Intérieur, dans une des salles de l'hôpital qu'il avait fondé (*Biographie Michaud*, t. V, 1812, p. 584, et *Journal des Débats* du 12 janvier 1804). M. L. Gonse l'a signalé (*op. cit.*, p. 265).



Marquis de Miromesnil.
Marbre par Houdon.
(Musée de Montpellier.)

A.-Jérôme Bignon, prévôt des marchands de la ville de Paris, exposé par Houdon au Salon de 1771[1]. La comparaison avec le plâtre d'Orléans m'avait permis, dès 1901, de nommer le véritable personnage au conservateur d'alors; cependant, M. G. d'Albenas, dans son récent catalogue du Musée Fabre, a maintenu la fausse iconographie[2].

Ce troisième Miromesnil de marbre, dont nous publions l'image, est semblable aux deux autres. Nous n'y distinguons qu'une différence : le personnage porte sur la poitrine le ruban d'un ordre de chevalerie auquel était jadis attaché une croix, on voit qu'elle a été grattée. C'était évidemment la croix du Saint-Esprit; Miromesnil fut nommé grand trésorier, commandeur des ordres du roi, le 10 février 1781. De même, sur le revers du vêtement, au côté gauche, devait se trouver la plaque brodée de l'ordre, on sent également que des coups de ciseau l'ont effacée. Le marbre ne porte aucune signature. Sa valeur, la finesse du modelé révèlent néanmoins la griffe du maître. Sans doute, nous sommes en présence d'un travail d'atelier, mais soigneusement revu par le créateur. Ce marbre, qui ne peut être antérieur à 1781, destiné à quelque emplacement officiel, aura été laissé à l'artiste, devenu sans emploi, peut-être après la chute du ministre (en 1787); nous proposons d'y reconnaître le marbre qui passait à la vente posthume de l'atelier de Houdon, en 1828, sous le n° 32.

1. Louis Gonse, *Les chefs-d'œuvre des Musées de France. Sculpture*. Paris, 1904, in-4°, p. 265-266 (planche).

2. *Catalogue des peintures et sculptures du Musée Fabre*. Montpellier, 1904, n° 1058.

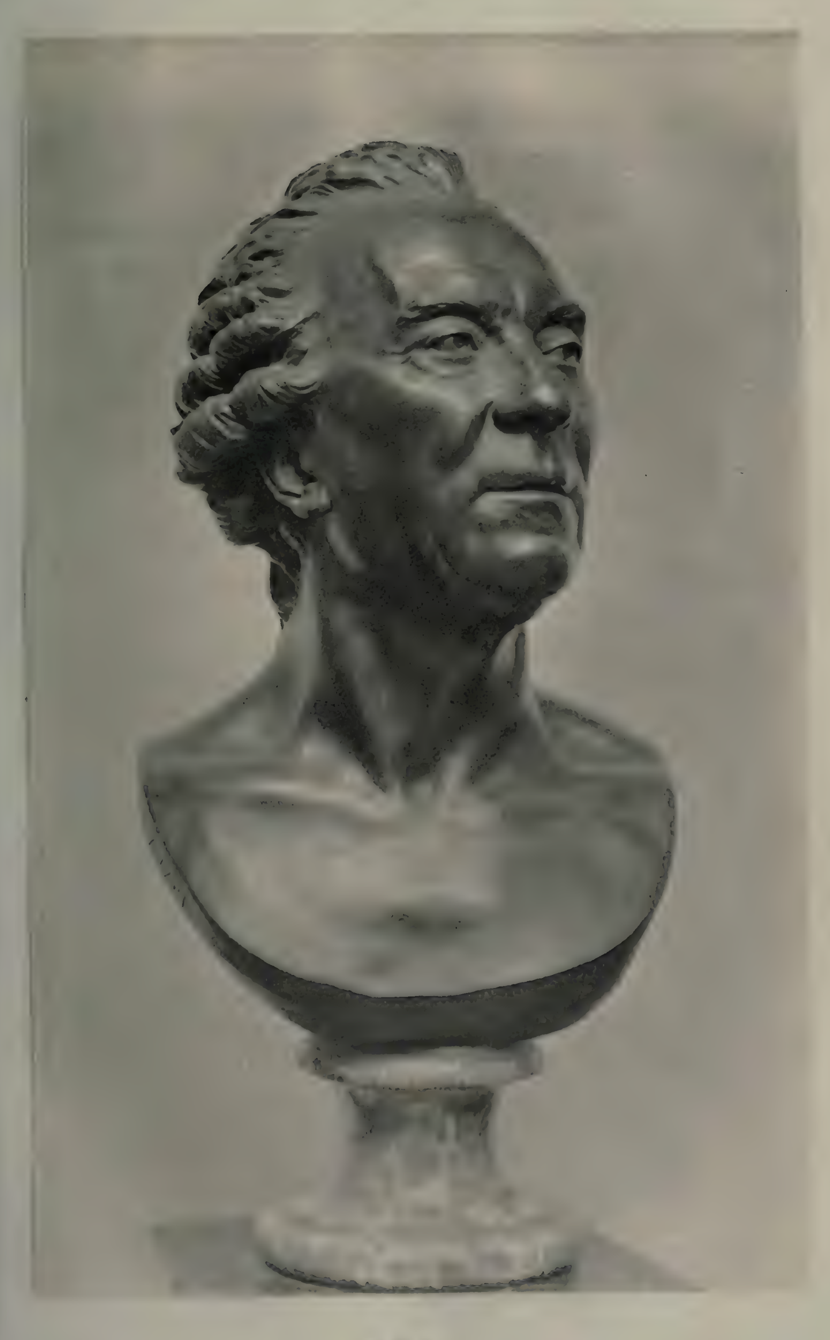
III. — *Buste de Buffon au Musée de Neuchâtel.*

Le portrait de Buffon, exécuté par Houdon, est bien connu et popularisé par de nombreuses répétitions. Il ne semble pas que l'artiste, dans les répliques qu'il exécuta, ait modifié son modèle comme il le fit pour son *Voltaire*, qu'il transforma aisément par l'addition ou la suppression de la perruque et le changement du costume, tantôt moderne, tantôt à l'antique. Il paraissait admis que le premier exemplaire du buste du naturaliste ait été celui exposé en marbre au Salon de 1783 et destiné à Catherine II. L'artiste a mentionné la pièce, à la date de 1782, dans la *Liste de ses œuvres :* « Une tête à l'antique de M. le comte de Buffon, en marbre, envoyée à l'impératrice de Russie[1]. » L'œuvre est aujourd'hui au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg[2]. Un exemplaire de bronze conservé au Musée de Neuchâtel, qui ne semble pas avoir été signalé jusqu'à présent, tend à avancer l'époque d'exécution du buste par Houdon. En effet, ce bronze, de grandeur naturelle, porte la signature (sous l'épaule droite) :

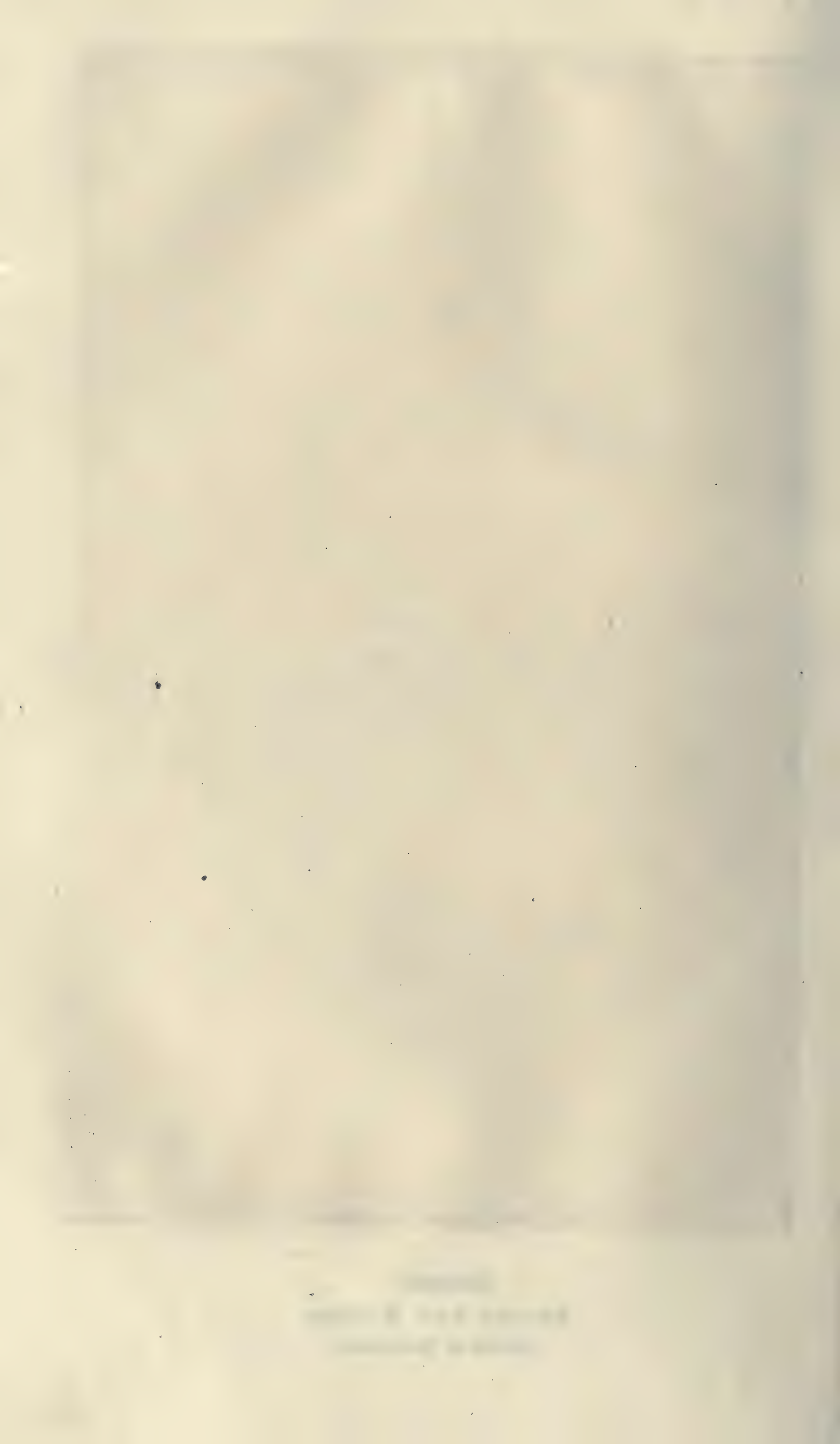
houdon. f. 1781.

Monté sur un piédouche de marbre gris veiné, ce bronze, revêtu d'une patine verte foncée, est d'une admirable qualité : la fonte excellente et toute la surface reprise et reciselée avec un soin minutieux. La signature est gravée au ciselet dans le métal. C'est un

1. Liste publiée par P. Vitry, *op. cit.*, tirage à part, p. 15.
2. D'après la photographie, ce marbre paraît tout à fait semblable à celui du Musée du Louvre, Buffon porte la perruque et il n'y a pas d'indication de vêtement.



BUFFON.
BRONZE PAR HOUDON.
(Musée de Neuchâtel.)



nouveau témoignage de l'habileté de l'artiste comme bronzier; talent dont il était fier, car il déclarait ne s'être vraiment livré qu'à deux études pendant sa vie : « L'anatomie et la fonte des statues. » Il serait bien intéressant de connaître l'origine d'une pièce de pareille valeur, malheureusement aucun renseignement n'a pu être recueilli. Une petite étiquette, portant le nº 309, collée dans le creux, prouve que le buste a passé dans une vente publique; il provient vraisemblablement de quelque bibliothèque d'un château de la région, qu'un amateur aurait orné des effigies traditionnelles de grands hommes du XVIIIe siècle. La comparaison que nous avons faite avec le marbre conservé au Musée du Louvre (legs Gatteaux, nº 714 du *Catalogue sommaire*) nous a prouvé l'identité absolue des deux œuvres; tous les accents du bronze se retrouvent dans le marbre. Seulement, les jeux de la lumière donnent une vie plus intense à la physionomie traduite dans le métal coloré que dans le marbre d'une blancheur monotone. Le marbre du Louvre n'est pas daté, portant seulement la signature : *houdon f.*

Nous sommes certains que le sculpteur aura reçu, au cours de sa carrière, de nombreuses commandes de son portrait de Buffon. Au Salon de 1789, sous le nº 248, reparaît un buste de Buffon en marbre. A la vente de 1795 passent un bronze monté sur piédouche de marbre (nº 69), et un marbre sur piédouche (nº 77); à la vente posthume de 1828 figure un plâtre, il s'agit alors vraisemblablement d'un de ces prototypes que gardait l'artiste et qui meublaient son atelier, comme nous montrent les tableaux bien connus de Boilly. Il serait utile de connaître le sort de

toutes ces répliques, et peut-être dans l'une d'elles reconnaîtrait-on le bronze de Neuchâtel ? Il est impossible de suivre leurs destinées hasardeuses.

En publiant l'image de ce bronze, il semble intéressant d'en rapprocher le témoignage d'un contemporain qui a étudié Buffon avec perspicacité et malice. Dans l'impertinent et délicieux *Voyage à Montbard*, qu'écrivit Hérault de Séchelles après un séjour de quelques semaines auprès de l'illustre auteur de l'*Histoire naturelle*, pendant l'automne de l'année 1785, se trouve un portrait de Buffon, pris sur le vif, dans lequel l'écrivain affirme l'exactitude du buste de Houdon[1]. « Je vis une belle figure, noble et calme, — dit Hérault de Séchelles quand le grand homme vient à lui « majestueusement ». — Malgré son âge de soixante-dix-huit ans, on ne lui en donnerait que soixante; et ce qu'il y a de plus singulier, c'est que, venant de passer seize nuits sans fermer l'œil et dans des souffrances inouïes qui duraient encore, il était frais comme un enfant et tranquille comme en santé. On m'assura que tel était son caractère; toute sa vie, il s'est efforcé de paraître supérieur à ses propres affections. Jamais d'humeur, jamais d'impatience. Son buste, par Houdon, est celui qui me paraît le plus ressemblant; mais le sculpteur n'a pu rendre sur la pierre ces sourcils noirs qui ombragent des yeux noirs, très actifs sous de beaux cheveux blancs. Il était frisé lorsque je le vis, quoiqu'il fût malade; c'est là une de ses manies, et il en convient. Il se fait mettre tous les jours des papillotes, qu'on lui passe au fer plutôt deux fois qu'une; du moins, autrefois, après s'être fait friser le

1. *Voyage à Montbard*, publié avec une préface et des notes par F.-A. Aulard. Paris, Jouaust, 1890, in-16, p. 5.

matin, il lui arrivait très souvent de se faire encore friser pour souper. On le coiffe à cinq petites boucles flottantes ; ses cheveux, attachés par derrière, pendaient au milieu du dos. »

Des comparaisons fort curieuses peuvent s'établir entre les bustes de Houdon et ceux de Pajou, car le grand écrivain fut tour à tour représenté par les deux sculpteurs. Il y a plus de finesse, de pénétration, de fidélité chez Houdon, et dans la manière de Pajou une tendance à l'effet, au théâtral; Houdon voit l'homme et Pajou veut faire sentir le génie. La monographie définitive que notre confrère M. Henri Stein vient de consacrer à l'auteur de la statue du Museum nous dispense d'insister sur ce parallèle; on y trouvera tous les éléments d'information permettant la confrontation entre les bustes de Houdon et ceux de son rival que conservent le Louvre, la bibliothèque Mazarine et le Museum[1].

IV. — *Le buste de Cagliostro au Musée d'Aix.*

Dans la belle collection d'œuvres d'art que J.-B. Bourguignon de Fabregoules tenait de son père et qu'il offrit généreusement au Musée d'Aix-en-Provence, en 1860, se trouvait un buste d'homme signé par Houdon et daté de 1786, dont la véritable désignation n'a été connue que depuis peu d'années. Représenté jusqu'à la poitrine, la tête haute, le regard

1. Il existe en plâtre un remarquable buste de Buffon vieilli, le visage amaigri et ridé que conservent la bibliothèque Sainte-Geneviève et le Museum et que l'on serait tenté d'attribuer à Houdon par son mérite, mais les preuves manquent. Une copie en marbre de ce plâtre se trouve au Musée de Versailles (nº 860 du *Catalogue*, par Soulié).

inspiré, la chemise à jabot découvrant largement le cou, le personnage fut déclaré être Jean Paesiello, musicien italien, né à Tarente en 1741, mort à Naples en 1816, compositeur fort célèbre de son temps et dont un beau portrait, par Mme Vigée Le Brun, reproduit les traits (au Musée du Louvre). C'est ainsi que le marbre fut enregistré aux divers catalogues du Musée d'Aix[1], comme à l'Exposition universelle de 1867, où il figura dans le groupement d'œuvres d'art ancien appelé : *Histoire du travail.*

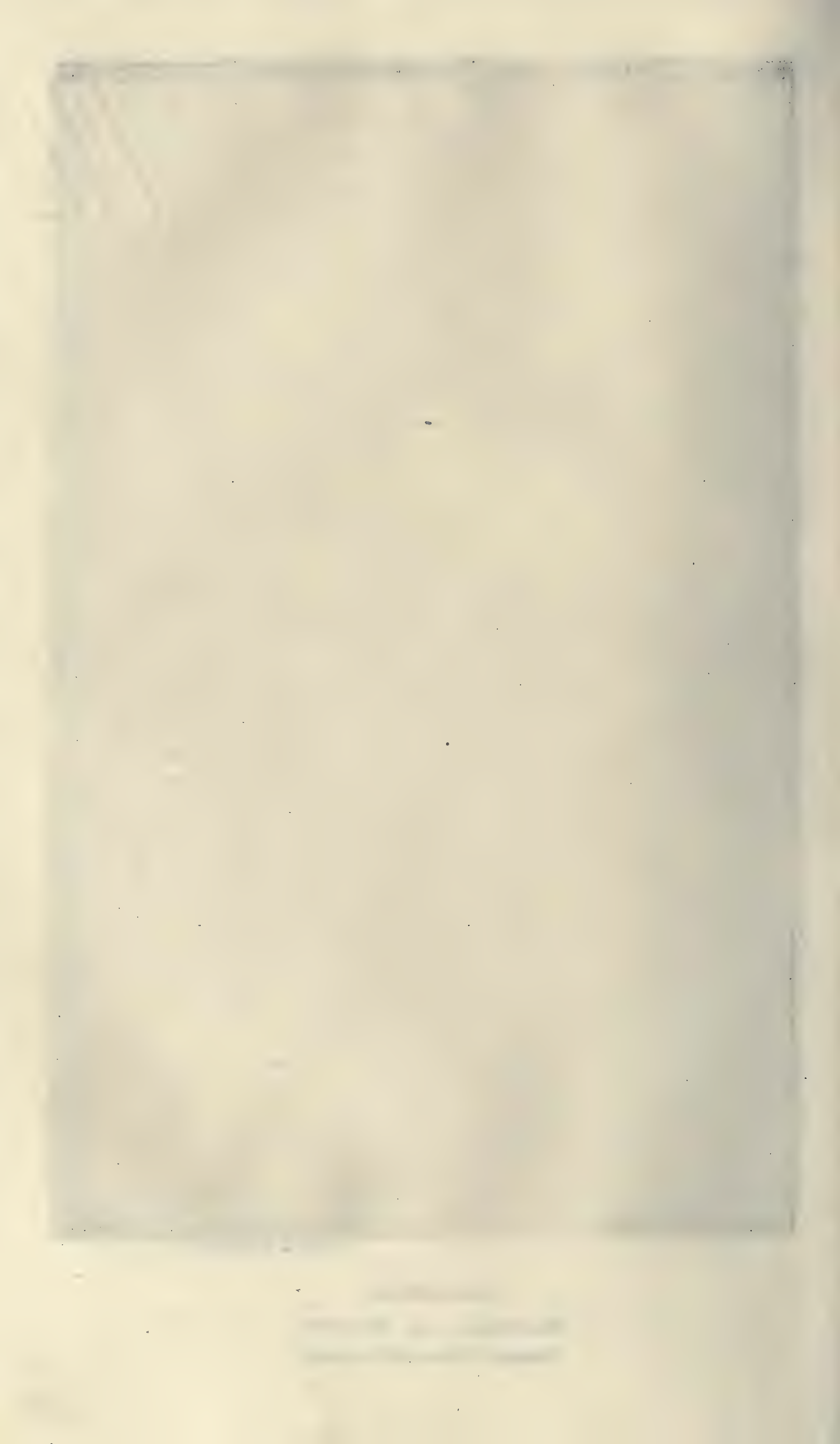
Cette attribution iconographique n'était pas ridicule, comme tant d'autres, car il existe quelque ressemblance dans la pose « inspirée » du personnage sculpté par Houdon et l'attitude que donnèrent au musicien Mme Vigée Le Brun et plusieurs graveurs. Mais la vérité a été découverte et la démonstration de l'erreur aisée, quand a été connue une œuvre semblable qui avait conservé son « état civil ». M. Storelli, l'auteur d'une étude sur les *Nini*, possédait dans son château, près de Blois, un plâtre peint en couleur verte foncée, non signé, mais qu'une tradition de famille affirmait être le portrait de Joseph Balsamo, dit Cagliostro, donné par le fameux aventurier lui-même à son avocat, Me Thilorier[2], lors du célèbre procès. Le contrôle de cette affirmation était

1. Houdon. Buste de Jean Paesiello. Marbre blanc, grandeur naturelle. H. 0m80. Signé : *Houdon f. 1786*, n° 683 du *Catalogue* du Musée d'Aix, par Honoré Gibert, 1re partie : *Archéologie, Sculpture*, Aix, 1882. N° 776 de la 2e partie du *Catalogue : Peintures, Sculptures modernes*, par Honoré Pontier, 1900.

2. Ce buste, qui mesure la même dimension que celui d'Aix (H. 0m80), a été publié par M. Frantz Funck-Brentano dans son livre : *Le collier de la reine* (Paris, 1901, in-16) ; le même cliché a paru dans la *Revue encyclopédique*, 1901, p. 780. M. L. Gonse, dans l'ouvrage déjà cité sur les Musées de France (p. 24-25), a bien élucidé la question en publiant une gravure du marbre d'Aix.



Cagliostro.
Marbre par Houdon.
(Musée d'Aix-en-Provence.)



aisé, les portraits gravés assez abondants de Cagliostro confirmèrent pleinement la tradition. Une gravure, assez médiocre mais précieuse, existe même d'après le buste qui nous intéresse ; la légende porte : « Peint par Boudeville, d'après le buste de M. Houdon, et gravé par Pariset[1]. »

Le plâtre de M. Storelli avait déjà permis une identification semblable. Dans son admirable collection d'art français du XVIIIe siècle, Sir Richard Wallace possédait un marbre signé : *Houdon f. 1786*, et qui demeurait anonyme, déjà prêté à plusieurs expositions, quand, en 1888, placé de nouveau sous les yeux du public à l'« Exposition de l'art français sous Louis XIV et Louis XV », organisée à l'École des beaux-arts, il fut reconnu par M. Storelli. Charles Yriarte publia la découverte dans une note excellente[2], mais il ignorait la réplique d'Aix-en-Provence. Une rétrospective récente, celle des Cent Pastels, en 1908, où le buste, devenu propriété de Sir Murray Scott, fut de nouveau envoyé, nous a permis de constater la parfaite ressemblance des deux marbres[3]. De mêmes dimensions, portant la même signature, la

1. Voir, pour d'autres portraits donnant le même type, la planche dessinée par Pujos, « ad vivum », datée de 1785, gravée par Vinsac, celle dessinée et gravée par Ch. Guérin, 1781, la gravure où les traits sont régularisés de Bartolozzi (Londres, 1786).

2. Le buste de Cagliostro par Houdon. *Chronique des arts*, 1888, p. 252-253 ; cf. *Mémoires de Bagatelle*, dans *Revue de Paris*, n° du 15 septembre 1903, p. 408.

3. Voir le relevé de ces prêts à des expositions rétrospectives dans le Catalogue raisonné des sculptures exposées aux Cent Pastels dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1908, p. 173-175. — Depuis la mort de Sir Murray Scott, le buste doit appartenir à Lady Sackville, héritière de cette partie des collections. M. Henry Roujon a consacré un « En Marge » à ce buste, *le Temps* du 8 juin 1908, et une note exacte a paru dans les *Debats* du 7 juin 1908.

même date, ce sont des répliques exactes d'un modèle original, dont le plâtre Storelli garde l'image. Les deux marbres auront été exécutés au même moment par Houdon, et il est difficile de constater une différence de valeur dans leur technique. Cependant, l'exemplaire d'Aix est taillé dans une matière moins pure, des veines tachent assez malencontreusement le visage, comme on peut le voir par la reproduction publiée ici.

On s'explique aisément que Houdon ait été désireux de modeler les traits d'un homme dont le nom fut à Paris sur toutes les lèvres, lui qui était toujours soucieux de posséder les représentations exactes des célébrités contemporaines, mais on ne sait pas exactement à quel moment l'illuminé posa devant le génial portraitiste. Probablement dès 1785, à son arrivée à Paris, car, en 1786, Cagliostro était à la Bastille et n'en sortit que pour prendre la route de l'exil. D'autre part, Houdon avait quitté la France, en juillet 1785, pour l'Amérique, et ne rentrait qu'en janvier 1786. Le buste de Cagliostro fut-il exposé à un Salon par l'artiste? Aucune mention ne nous permet de le supposer. L'origine des deux marbres nous échappe, celui de la collection Wallace avait été acquis, au hasard d'une vente, à Paris, l'autre pouvait se trouver en Provence depuis le XVIIIe siècle.

A la vente de 1828 se trouvait un plâtre du Cagliostro sous le n° 31. C'était le modèle gardé par l'artiste; Boilly l'a reproduit fidèlement, au premier rang des bustes rassemblés sur les planches de l'atelier de Houdon, dans son précieux tableau, aujourd'hui au Musée de Cherbourg[1].

1. Il nous sera permis de mentionner, pour excuser cette dissertation sur une question déjà résolue, que c'est par une



R. F. GRAND

TERRE CUITE PAR HOUDON



V. — *Buste de R.-F. Grand.*

Le buste que nous publions, conservé dans une collection particulière, est une simple terre cuite, de grandeur naturelle, montée sur un piédouche de marbre blanc. Au dos ne figure pas une signature, mais le cachet de cire rouge bien connu, qu'apposait souvent Houdon sur ses œuvres et répliques, portant la marque : Académie royale, le nom du sculpteur et une date qui malheureusement, à demi brisée, n'est plus lisible.

Le personnage représenté est le banquier genevois Grand, qui joua un rôle important dans les négociations financières du règne de Louis XVI. Rodolphe-Ferdinand Grand, né en 1726, vint s'établir à Paris et ne tarda pas à y prendre une situation considérable. Il fut mêlé à des affaires avec l'Espagne, servit d'intermédiaire entre la France et l'Amérique pour l'envoi de fonds destinés à la guerre de l'Indépendance, et par là se lia d'amitié avec Franklin. Ce dernier a noté dans son « Journal », à la date du 21 juillet 1784, un fait qui prouve les relations du banquier et du sculpteur Houdon : « M. Grand, écrit Franklin, m'a dit avoir acheté ici mon buste et celui de M. d'Alembert ou Diderot, pour les emporter avec lui en Suède. Il est parti hier soir[1]. » Il s'agit de plâtres vendus par Houdon, sans nul doute. Ferdinand Grand rentra en Suisse au

correspondance échangée avec M. Pontier, conservateur du Musée en mai 1901, que la véritable iconographie du buste d'Aix a été démontrée. D'après ces indications, une note fut publiée, par M. Lucas de Montigny, dans la *Revue historique de Provence*, t. I, 1901, p. 362.

1. Cité par Montaiglon et Duplessis dans leur étude, *Revue universelle des arts*, t. I, p. 318 (note 2).

moment de la Révolution et mourut en 1794 au château de Crassier. A quelle date Houdon fut-il appelé à faire son buste? D'après l'âge du modèle, il semble que le buste date des dernières années du règne de Louis XVI, vers 1784-1785; nous n'avons pu trouver trace de la sculpture dans les écrits contemporains. Discrète et intime, modeste d'apparence, l'œuvre n'en est pas moins exquise, traduisant avec une délicatesse et une justesse admirables le sourire fin et contenu des lèvres, la malice pénétrante du regard. De cette terre colorée, qui garde tous les accents de la main du maître, il émane comme un rayonnement de vie.

VI. — *Buste d'inconnu au Musée de Montpellier.*

La donation Bouisson a fait entrer au Musée de Montpellier un buste d'homme, en marbre, de grandeur naturelle, portant la signature : *houdon f. 1788*. Le catalogue a enregistré le buste sous le nom de Turgot[1]. Le costume, la date, la physionomie, tout devait faire écarter une pareille désignation. Il est désormais inutile de la réfuter. Le véritable buste de Turgot, exécuté par Houdon (plâtre au Salon de 1775 et marbre au Salon de 1777), est connu, il fut prêté par son propriétaire d'alors, M. Dubois de l'Estang, à l'exposition des Cent Pastels[2], et l'on a pu se convaincre de la méprise.

Quel serait donc le personnage représenté dans cette effigie vigoureuse et puissante? Par le costume

1. Supplément au Catalogue. Collections Bouisson, déjà cité, p. 22, et *Catalogue du Musée Fabre*, par G. d'Albenas, 1904, n° 1057 (sous le nom de Turgot).

2. Voir le Catalogue cité au *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1908.

qu'il porte, c'est un magistrat, les recherches sont ainsi dirigées, la date de 1788 les limite. La liste d'œuvres écrite par Houdon, s'arrêtant vers 1783, ne nous est d'aucun secours. Dans les envois au Salon de 1787, aucune désignation ne permet d'y soupçonner notre inconnu; au Salon de 1789 figure le buste de Mercier-Dupaty, président au Parlement de Bordeaux, qui était mort en 1788, mais son portrait gravé exclut toute assimilation (ce buste se trouverait actuellement chez un amateur). Un rapprochement très étrange, qui m'avait été jadis indiqué par le regretté Henri Bouchot, existe entre la physionomie, — certes originale, — de notre personnage et le visage de François de Neufchâteau (1750-1828). En examinant plusieurs portraits de ce dernier, on y remarque le même front fuyant et surtout la même ampleur de l'appendice nasal. François de Neufchâteau fut magistrat; il avait été procureur général au Conseil supérieur de Saint-Domingue; enfant prodige, versificateur abondant, il rentrait en France en 1788, risquait de perdre la vie dans un naufrage près du port et ne perdait, dans la catastrophe, qu'un poème épique ou didactique riche de plusieurs chants. Cet événement tragique eut un grand retentissement. Seulement, une objection capitale vient ruiner l'hypothèse : en 1788, François n'a que trente-huit ans et le modèle sculpté paraît fort âgé. De plus, aucune mention ne nous fait penser que Houdon ait jamais fait le portrait du futur ministre du Directoire.

M. Louis Gonse a proposé de reconnaître dans le marbre de Montpellier le portrait de Sylvain Bailly[1]. Malgré une certaine ressemblance dans la forme du

1. *Chefs-d'œuvre des Musées de France, Sculpture*, p. 265 (gravure).

visage que l'on peut constater en examinant les nombreux portraits de Bailly, nous ne pouvons admettre cette opinion, car le futur maire de Paris ne pouvait porter, en 1788, le costume dont est revêtu le personnage et nous savons que Houdon exposa le buste du constituant au Salon de 1791. Pour découvrir la vérité, nous ne pouvons qu'espérer dans le hasard heureux d'un rapprochement avec quelque peinture ou estampe. Nombre des bustes exécutés par Houdon d'après des gens de loi demeurent ignorés. Ainsi, nous trouvons, sur la liste des œuvres vendues après la mort du sculpteur, un buste en marbre de Camus-Grenneville, ancien magistrat (vente de 1828, n° 49); où se trouve-t-il ? Nous n'inscrivons ce nom que pour montrer la part d'inconnu qui subsiste dans la connaissance de l'œuvre de Houdon. Avouons ne pas connaître le nom du personnage de Montpellier et bornons-nous à admirer, une fois de plus, l'étonnante sincérité de l'artiste qui sut, comme il le disait lui-même, « conserver avec toute la vérité des formes » l'image de ceux qui posaient devant lui et qui eut le don de faire renaître la vie sous ses doigts.

LA

SOCIÉTÉ DES BEAUX-ARTS
DE MONTPELLIER
(1779-1787)

Par M. Henri Stein.

On connaît déjà un certain nombre de tentatives de décentralisation faites, dans la seconde moitié du xviiie siècle, pour créer en province des foyers artistiques, des centres d'enseignement et des « salons » où exposaient les professeurs et parfois les élèves, où l'on admettait aussi, dans certains cas, des œuvres d'artistes anciens qui attiraient les visiteurs et servaient de modèles aux jeunes : premiers essais de curiosité rétrospective.

Lille, Lyon, Bordeaux, Poitiers, Montpellier furent à cet égard des villes privilégiées. Nous en possédons des preuves indiscutables[1]. Mais il ne s'est encore

1. *Livrets des Salons de Lille (1773-1788)*, précédés d'une introduction et suivis d'une table de noms (Paris-Lille, 1882; in-16, xii-376 p.). — *Le Salon des Arts à Lyon en 1786*, par R. de Cazenove, dans la *Revue lyonnaise*, 1883, t. VI, p. 153-174. — *Les Salons bordelais, ou Exposition des beaux-arts à Bordeaux au XVIIIe siècle (1771-1787)*, par Ch. Marionneau (Bordeaux, 1884; in-8°, xiii-213 p.). — *Explication des tableaux et dessins exposés ... de l'École royale-académique de Poitiers* (Poitiers, 1776, in-12 de 6 ff.; et Poitiers, 1777, in-12 de 9 ff.); ces deux catalogues rarissimes existent à la bibliothèque muni-

trouvé personne pour grouper les quelques renseignements nécessaires à la reconstitution du groupement d'amateurs éclairés qui, durant quelques années, ont su se rendre utiles en protégeant les arts et les artistes à Montpellier. Nous allons essayer de réparer cet oubli.

*
* *

Dans les premiers jours de l'année 1779, les démarches de quelques habitants de la ville aboutirent à la création d'une « Société des Beaux-Arts », autorisée à occuper dans la maison des ci-devant Jésuites les salles nécessaires pour la tenue des écoles de dessin et d'architecture, pour les assemblées et les expositions de tableaux et dessins[1]. Les associés fondateurs, au nombre de trente, s'engageaient à payer une cotisation de 100 livres par an pendant trois ans au moins; il y avait à Montpellier assez de noblesse, de bourgeoisie riche et de négoce fructueux[2] pour que ces trente personnes fussent aisément trouvées, et il

cipale de Poitiers (R. P. in-12, n° 28), et le second seul a été réimprimé par H. Beauchet-Filleau dans les « Pièces inédites ou curieuses concernant le Poitou et les Poitevins » (Paris, 1870).

1. La plupart des renseignements que contient la présente notice sont extraits du « Registre des séances et délibérations de la Société des beaux-arts de Montpellier », in-folio de 165 pages, provenant du peintre F.-X. Fabre (fondateur du Musée, mort en 1837) et conservé à la Bibliothèque de la ville de Montpellier (ms. n° 247).

2. Presque tous ces négociants sont aujourd'hui inconnus. Sur l'un d'eux, le grand parfumeur Riban, on pourra consulter un chapitre du volume que nous avons consacré à *Augustin Pajou* (Paris, Lévy, 1912, in-4°), p. 275-280 et 290-292.

n'est pas inutile de publier les noms de ces bienfaiteurs :

Mgr le maréchal duc de Biron;
Mgr le comte de Périgord;
Mgr l'archevêque de Narbonne;
Mgr l'archevêque de Toulouse;
Mgr l'évêque de Montpellier;
Mgr de Saint-Priest le père, conseiller d'État et intendant;
Mgr le vicomte de Saint-Priest le fils, intendant;
M. d'Aigrefeuille, procureur général à la Cour des Aides;
M. l'abbé de Grainville, chanoine de la cathédrale;
M. l'abbé de Montessus, chanoine de la cathédrale;
M. de Joubert, trésorier général des États de Languedoc;
M. de Puymaurin;
M. le baron de Ledenon;
M. de Chazelles;
M. Poan de Villiers;
M. Durand;
M. Gourgas;
M. Rey;
M. Riban;
M. Pierre Boudet;
M. Grenier;
M. Paul;
M. Martin;
M. Cabannes de Puimisson;
M. Grand;
M. Blouquier;
M. Gaujoux;
M. Colombiers;
M. Barrau;
M. Vernede;
M. Bazille, négociant;
M. Bazille, orfèvre;
M. Baune[1].

Cette liste, que nous empruntons pourtant à un document authentique[2], comprend trente-trois noms au lieu de trente; faut-il en conclure qu'il y avait dans

1. Il est assez étonnant que l'on ne trouve dans cette liste aucun des collectionneurs montpelliérains que cite Tronchin dans son voyage à travers le midi de la France en 1781 (cf. Henry Tronchin, *Le conseiller François Tronchin et ses amis*, Paris, 1895, in-8°, p. 248).

2. Archives départementales de l'Hérault, série D (liasse relative à la Société des beaux-arts de Montpellier).

le nombre des associés d'honneur? Tels sont les ecclésiastiques qui forment tête de liste, sans doute. Le règlement que l'on élabora aussitôt les prévoit. D'autre part, il y eut sans doute dès le début des défections ou des décès, car ce texte n'indique ni le marquis de Gléon, dont on trouve la signature au bas du règlement, ni le marquis de Montferrier fils, syndic général de la province[1], qui fut l'un des commissaires de la Société dès la séance du 18 janvier 1779, ni M. Satgier, nommé secrétaire dans cette même séance[2].

Dès le 17 février 1779, le duc de Biron sollicité avait répondu de Paris aux organisateurs par la lettre suivante :

J'ai reçu, Messieurs, la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 8 de ce mois. L'Académie que vous avez formée à Montpellier me paroît trop utile pour que je ne m'empresse pas de concourir avec vous aux avantages qui en doivent résulter. Je souscrirai avec le plus grand plaisir et je vais donner des ordres pour payer la somme fixée pour cette souscription. Vous me trouverez toujours disposé à faire tout ce qui dépendra de moi pour le soutien et l'accroissement de cet établissement et à vous prouver en particulier les sentimens avec lesquels j'ai l'honneur d'être, Messieurs, votre très humble et très obéissant serviteur[3].

Indépendamment des fondateurs et des honoraires, il y eut une autre classe d'associés, que l'on appela

1. Sur ce personnage, voir *Augustin Pajou*, p. 159-162.
2. Archives départementales de l'Hérault, série D.
3. Dans la liste des recettes de l'année 1779 (Archives de l'Hérault, série D), montant à 2700 livres, un certain nombre des premiers bienfaiteurs ont disparu pour faire place à de nouveaux souscripteurs, qui sont : le président Aurés, d'Aguilard, de Montferrier père et fils, marquis de Gléon, Poan de Villiers fils, de Bonnemain, Deidé, Baudon. En 1780, ils sont trente-deux; en 1781, vingt-huit.

« domiciliés », et que l'on choisit parmi les artistes de la ville, avec obligation pour eux de fournir une œuvre, un morceau de réception, représentatif de leur talent.

Au surplus, voici le texte des statuts et du règlement qui furent votés par les fondateurs et définitivement adoptés le 7 février 1779 :

Cette Société n'ayant encore d'autre appui que le zèle de quelques citoyens généreux, dont le patriotisme et le goût des arts osent braver les obstacles et les contradictions qu'éprouvent toujours les nouveaux établissemens, quelque utiles qu'ils soient, elle ne peut avoir dans ce moment une forme décidée et régulière ; mais il suffit, pour guider ses premiers pas dans la carrière qu'elle se propose de parcourir, que sa marche soit indiquée par quelques règlements généraux. Lorsqu'elle aura mérité par sa constance, ses travaux et ses succès, d'être honnorée des regards et de la protection du souverain, elle recevra du sceptre, à qui seul il appartient d'affermir les établissements et d'assurer leur durée en les plaçant dans l'ordre public, la sanction, les secours et les loix qui sont indispensables pour atteindre au but où elle aspire. En attendant cette époque heureuse, on croit qu'il suffit du règlement provisoire contenu dans les articles suivants.

Art. I. — La Société des Beaux-Arts sera composée de trente associés fondateurs. Ce nombre sera formé des amateurs qui se seront présentés les premiers et auront signé le présent règlement. En cas de mort, il sera nommé et substitué aux places vacantes par délibération de l'assemblée générale et par voix de scrutin.

Art. II. — Chaque associé fondateur payera annuellement entre les mains du trésorier de la Société, avant le 1er janvier de chaque année, la somme de cent livres, sans que sous aucun prétexte cette somme puisse être augmentée.

Art. III. — Cette contribution de cent livres par année n'aura lieu que pendant trois ans, à compter du 1er jan-

vier 1779. A la fin de ce délai, MM. les associés seront libres de se retirer ou de renouveler leur engagement; et au cas qu'aucuns de MM. les associés fondateurs vinssent à se retirer, ils ne pourront sous aucun prétexte rien prétendre et répéter, directement ni indirectement, sur les effets appartenant à la Société, soit par don, acquisition ou autrement, à quoi il est d'ores et déjà expressément renoncé.

Art. IV. — Indépendamment de trente associés fondateurs, la Société sera en outre composée d'associés honnoraires et d'associés domiciliés; le nombre de ces derniers ne pourra jamais excéder celui des fondateurs; ils seront choisis et nommés parmi les démonstrateurs, peintres, dessinateurs, sculpteurs et architectes qui habitent et sont domiciliés dans cette ville; ils fourniront chacun suivant leur art un ouvrage de réception, et ils seront nommés par l'assemblée générale et par voix de scrutin.

Art. V. — Ces divers associés formeront trois classes, la première d'associés fondateurs, la seconde d'associés honnoraires et la troisième d'associés domiciliés.

Art. VI. — Les honnoraires dont le nom sera connu par leurs talents et leurs ouvrages, tels que ceux déjà membres d'autres accadémies, y seront admis en tel nombre qu'il plaira à la Société, et ils seront invités de faire part à la Société d'un de leurs ouvrages.

Art. VII. — Les associés fondateurs prendront rang dans les séances comme ils arriveront et oppineront chacun à leur tour comme ils se trouveront placés. Après eux seront placés les associés honnoraires, et à la suite les associés domiciliés. Le président, le modérateur, le secrétaire auront seuls des places fixes; le président au haut bout de la table, le modérateur à sa droite et le secrétaire vis-à-vis, avec un bureau devant lui.

Art. VIII. — Il sera formé un comité qui sera formé du président, du modérateur, de six associés fondateurs, du trésorier, du secrétaire et en outre de deux associés domiciliés qui seront de semaine, et de deux professeurs de quartier; ils auront voix consultative. Ce comité dirigera toutes les affaires de la Société, veillera à la tenue et

au service des écoles, y maintiendra l'ordre et la subordination, et s'occupera de tous les moyens propres à favoriser cet établissement, hâter et étendre ses progrès. Il s'assemblera une fois par semaine au jour et heure qui seront convenus : chacun de ses membres aura droit d'y proposer tout ce qu'il croira favorable à cet établissement et aux arts qui en sont l'objet. Les matières y seront discutées et décidées à la pluralité des voix. Les délibérations d'ordre, de police et de discipline seront provisoirement exécutées.

Art. IX. — Il sera, chaque semaine, pris du nombre de ces six commissaires fondateurs deux commissaires, lesquels, avec deux associés domiciliés, qui seront nommés chaque premier dimanche du mois, passeront par semaine pour assister aux leçons des écoles et veiller au bon ordre.

Art. X. — L'assemblée générale se tiendra le premier dimanche de chaque mois. Les associés honnoraires y seront admis, ainsi que les professeurs et les associés domiciliés, avec voix consultative. Elle sera convoquée, comme l'assemblée du comité, par billet porté chés chacun des membres. Lorsqu'il devra être question dans l'assemblée générale d'affaire majeure, ou de nommination aux places, il en sera fait mention dans le billet de convocation par ces mots : « Affaires importantes ». Toutes les affaires y seront discutées et décidées à la pluralité des voix, et en cas de partage il sera vuidé par le président.

Art. XI. — Le président qui sera nommé présidera le comité et l'assemblée générale ; en son absence, le modérateur présidera ; et en l'absence de l'un et de l'autre, ils seront suppléés par les deux commissaires du comité qui se trouveront en semaine. Celui de ces deux associés qui aura souscrit le premier présidera.

Art. XII. — Le président et le modérateur seront nommés chaque année par scrutin, à la pluralité des voix, par l'assemblée générale qui se tiendra le premier dimanche du mois de décembre. Ils entreront en fonctions le premier janvier suivant et sortiront le 31 décembre d'après.

Art. XIII. — Le même jour on élira également, à la pluralité des voix et par scrutin, les membres du comité

pour les six mois suivants, après l'expiration desquels trois commissaires resteront en place, et les trois autres seront remplacés par de nouveaux. A la première nomination seulement, tous les six tireront au sort pour connaître quels sont les trois qui sortiront; dans les subséquentes, les trois nouveaux resteront en place et les anciens cesseront leurs fonctions. Ceux qui seront remplacés ne seront pas admis à être de rechef élus pour les six mois suivants; après ce délai, ils rentreront dans leurs droits comme les autres associés.

Art. XIV. — On nommera aussi ce même jour, et en la même forme, un trésorier qui sera renouvellé chaque année ou continué au gré de l'assemblée générale. Il sera en outre nommé un secrétaire; il en remplira les fonctions tant qu'il plaira à la Société.

Art. XV. — Le secrétaire dressera les délibérations de l'assemblée générale et du comité, d'après les points arrêtés et signés dans chaque séance par le président. Il sera fait lecture des dites délibérations à l'ouverture des assemblées suivantes, et elles seront signées sur le registre, à la diligence du secrétaire, par le président et chacun des membres qui y aura été présent. Le secrétaire sera chargé en outre de la correspondance, de l'adresse de tous les mémoires, et il aura en sa garde tous les registres, papiers, titres et documens de la Société.

Art. XVI. — Le trésorier aura la garde des fonds, qu'il ne délivrera, en tout ou en partie, que sur des mandemens délibérés dans le comité, signés des deux commissaires de semaine et visés par le président lorsque l'assemblée générale aura approuvé la dépense. Le trésorier rendra son compte chaque année, dans le courant du mois de décembre; il sera vériffié et arrêté par deux commissaires, lesquels en feront le rapport au comité, et celui-ci à l'assemblée générale qui en autorisera la clôture.

Art. XVII. — Il sera établi quatre écoles de dessein : la première des élèves qui dessineront les parties séparées; la seconde de ceux qui dessineront la figure entière d'après l'estampe; la troisième de ceux qui dessineront d'après la bosse; et la quatrième de ceux qui dessineront d'après le modèle vivant.

Art. XVIII. — Il sera nommé, pour la première fois,

six professeurs pour diriger et corriger les élèves de ces quatre écoles, et lorsqu'il viendra à vacquer une place, elle sera mise au concours; ils serviront à l'alternative deux chaque mois. En cas d'absence légitime, et approuvée par le comité, ou de maladie, ceux qui ne seront point en exercice seront tenus de remplacer.

Art. XIX. — Les deux professeurs en exercice s'accorderont pour placer le modèle vivant, et en cas de différent, il sera vuidé par le comité.

Art. XX. — Il sera accordé à chacun desdits six professeurs un honoraire de 150 livres par année.

Art. XXI. — Un des associés domiciliés sera chargé, sur un inventaire fait double et signé du président et dudit associé domicilié, de la garde des plâtres, estampes et desseins appartenant à la Société. Il s'obligera de représenter lesdits plâtres, estampes et desseins, en tout ou en partie. Il sera de plus chargé de l'économie du feu et de la lumière pour la tenue des écoles, des séances du comité et de l'assemblée générale; de laquelle économie il rendra compte chaque mois au trésorier. Et, à raison desdites obligations, peines et soins, il lui sera accordé un honnoraire de 300 livres par année, sous le titre d'économe et garde des plâtres, estampes et desseins. Ledit économe sera choisi et nommé par l'assemblée générale, et il exercera ses fonctions tant qu'elles seront agréables à la Société.

Art. XXII. — Il sera distribué chaque année des prix aux élèves des trois premières écoles, suivant l'article XVII, savoir une médaille d'or, de la valeur de 60 livres, à la meilleure accadémie d'après le modèle vivant; une médaille d'argent de 30 livres au meilleur dessein d'après la bosse; et une médaille d'argent de 15 francs au meilleur dessein d'après l'estampe d'une figure entière.

Art. XXIII. — Les élèves seulement de chacune des trois écoles qui auront obtenu des certificats d'assiduité et de bonne conduite, signés de leurs professeurs, seront admis au concours desdits prix.

Art. XXIV. — La pose du modèle vivant, le plâtre et l'estampe à dessiner pour les prix seront, sur l'indication des professeurs, déterminés par le comité.

Art. XXV. — L'assemblée générale jugera les ouvrages

présentés et décernera les prix à la pluralité des voix et par scrutin. Les ouvrages resteront exposés à l'examen dans la salle des assemblées, depuis huit heures du matin jusqu'après le jugement.

Art. XXVI. — Les prix seront jugés et distribués dans le courant du mois de janvier de chaque année. Il y aura aussi une exposition des tableaux et desseins pendant tout le cours du mois de [ ].

Art. XXVII. — Les médailles seront cizelées et porteront d'un côté ces mots : « Société des arts de Montpellier », et de l'autre une couronne de lauriers au milieu de laquelle on lira : « Prix de dessein ».

Art. XXVIII. — Les écoles seront publiques et gratuites et ne vacqueront jamais. Elles tiendront tous les jours ouvrables, depuis 5 heures du soir jusqu'à 7.

Art. XXIX. — Le modèle vivant qui aura été choisi et arrêté sera chargé du service des écoles et des salles de la Société. Il sera de plus tenu de distribuer et porter chés chacun de MM. les associés les billets de convocation des assemblées et d'exécuter tous les ordres qui lui seront donnés relativement aux délibérations : à raison de quoi et de ses autres fonctions il lui sera accordé, à titre d'appointemens, la somme de 300 livres par année.

Art. XXX. — Pour tout ce qui n'est pas nommément exprimé dans le présent règlement, il en sera, sur l'exposé du comité, délibéré par l'assemblée générale.

(Signé :) De Saint-Priest, président.
Le marquis de Gléon, modérateur.

On confia la garde des plâtres, dessins et estampes à Abraham Fontanel[1], aux conditions marquées par le précédent règlement. Et les premiers professeurs de dessin qui furent choisis s'appelèrent Jean Coustou[2],

1. Qui fut certainement le membre le plus actif de la Société. Le *Journal* de J.-G. Wille plusieurs fois parle de lui; il était en relations avec beaucoup d'artistes (cf. aussi *Augustin Pajou*, p. 292).

2. Né à Montpellier en 1719, mort en 1791. Il figure dans les dictionnaires généraux d'artistes français et deux tableaux de lui ont été donnés par ses fils au Musée de Montpellier.

Journet[1], Jacques-André-Édouard Vanderburch[2], Olivier, Viala et Gaussel[3]; on y adjoignit bientôt deux architectes, Giral et Donnat.

D'Angiviller n'ayant formulé aucune objection, les classes ouvrirent le 22 avril, et les premiers mois s'écoulèrent paisibles. Rien ne vint entraver la marche régulière de l'école nouvellement fondée. Au mois de novembre suivant, on apprit avec joie que les États de Languedoc accordaient une subvention de mille francs. En même temps, le nombre des fondateurs était porté à 40 et une première exposition d'art rétrospectif et contemporain fut ouverte, pour une durée d'un mois, le 28 décembre 1779. De cette manifestation, toute nouvelle à Montpellier où elle fit sensation, un catalogue imprimé[4] a conservé le souvenir : nous avons eu le plaisir d'en retrouver un exemplaire, qui est rarissime, et que pour cette cause nous avons cru bon de réimprimer intégralement ci-après[5].

Les professeurs avaient exposé quelques-unes de leurs meilleures productions. Des relations personnelles avec des artistes vivants, originaires du Languedoc, avaient permis de compter sur la précieuse collaboration de peintres tels que Vien et Raoux. On y voyait quelques œuvres des sculpteurs Houdon et de La Rue; des tableaux, esquisses ou dessins de Vanloo, de Pierre, de Sauvage, de Lemonnier, de Pillement, de Fr. Vernet, de Bardin, qui, sollicités d'ap-

1. Sculpteur, originaire du Vigan, peu connu (cf. *Augustin Pajou*, p. 410).

2. Né à Montpellier en 1756, mort en 1804. Trois paysages de ce peintre appartiennent au Musée de Montpellier.

3. Ces trois derniers artistes n'ont point fait parler d'eux.

4. Il était en vente chez le concierge du collège et vendu à son profit.

5. D'après l'exemplaire conservé par les Archives départementales de l'Hérault.

porter leur concours, n'avaient pas cru devoir refuser de s'associer à cette intéressante manifestation. Fontanel avait prêté son propre portrait par Duplessis, une tête de jeune fille peinte par Greuze et la terre cuite du morceau de réception de Julien, le *Gladiateur mourant*. M. le comte de Ferrières avait également prêté son portrait par La Tour et l'intendant de Saint-Priest son portrait exécuté par un certain Rabillon[1]. La Société des beaux-arts elle-même avait exposé deux ouvrages dont elle était propriétaire, le buste de Molière par Houdon[2], donné par l'auteur, et un tableau de Jean-François De Troy offert par M. de Saint-Priest, *Bacchus et Ariane*.

Mais ce qui augmenta sensiblement l'intérêt de cette exhibition, ce fut la série des œuvres d'artistes décédés ou vivants dont les possesseurs, amateurs éclairés et gens de goût, tous montpelliérains, s'étaient momentanément dessaisis en sa faveur. C'est ainsi que, parmi les 204 numéros catalogués, on pouvait admirer un Rembrandt et un Jordaens, des œuvres de Bloemaert, des Paul Bril, des Van Goyen, des Van Ostade, des Breydel, un Fra Bartolomeo et un Locatelli, un La Hire, deux Reynolds, des Greuze, un Boucher, un Watteau, des Fragonard, des Leprince, des Oudry, des Nic. Mignard, des Clérisseau, un Subleyras, un Hubert Robert, des Vernet, des Grimou, des Lantara, un Parrocel, des Louterbourg, un Patel, des Natoire[3] et des Lemoine, etc.; la sculpture

1. Originaire de Beaucaire, membre de l'Académie de Saint-Luc, a exposé en 1774 (Saint-Luc) et en 1799.

2. L'original fait partie, on le sait, des collections de la Comédie-Française. Une réplique se trouvait en 1911 entre les mains d'un antiquaire à Paris, et fut proposée au Musée du Louvre qui ne l'a pas acquise.

3. Étrangement appelé *Matoise* par le Catalogue. On y relève d'ailleurs d'autres erreurs facilement rectifiables.

était représentée dans cet ensemble par deux dessins de P. Puget et de Bouchardon, et par un assez grand nombre d'ouvrages de Houdon. Ces seules indications suffisent à nous montrer que les Montpelliérains du XVIIIe siècle, même en faisant la part de certaines attributions peut-être fantaisistes, avaient su réunir dans leurs demeures des collections fort enviables et dont la valeur marchande aurait singulièrement augmenté aujourd'hui.

Que sont devenues toutes ces œuvres exposées en 1779? Il est assez difficile de le savoir, et il ne nous était guère possible de le rechercher. Toutefois, en ouvrant le Catalogue du Musée de Montpellier[1], on peut penser qu'il a hérité, après un intervalle plus ou moins long, de quelques-unes d'entre elles. Je ne serais pas surpris que le Fra Bartolomeo qu'on y admire[2] fût le même qui parut à la première exposition de la Société des beaux-arts. Parmi les trois tableaux annoncés de Van Ostade[3], il en est un, de forme cintrée, qui pourrait correspondre au nº 100 ou au nº 101 du Catalogue de 1779, où ils sont indiqués comme étant « de forme ovale ». Le *Vieillard endormi*, par Vien, coté aujourd'hui nº 554, n'est sans doute pas très éloigné de la *Tête de vieillard* cataloguée en 1779 sous le nº 25. J'imagine que l'on en peut dire autant de *Bacchus et Ariane*, par François De Troy[4]; du *Paysage* de J. Van Goyen[5]; du *Jeune sol-*

1. Dernière édition [par Georges d'Albenas] : *Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du Musée Fabre de la ville de Montpellier* (Montpellier, impr. Serre et Roumégoux, 1904; in-8°, XXXVI-331 p. et pl.).
2. Sous le nº 624.
3. Nos 887-889.
4. Sous le nº 537.
5. Sous le nº 839.

dat cuirassé de Grimou[1]; de la *Bacchanale d'enfants* de Sauvage[2]; de la *Tête de jeune fille* de Greuze[3]; des *Molière* et *Voltaire* de Houdon[4]. Et je ne fais pas mention des dessins pour lesquels il n'y a pas de catalogue imprimé[5]. La proportion pourrait être sans doute meilleure, mais la suppression des expositions, les événements politiques, la dispersion forcée et le hasard des successions ont amené tant de perturbations qu'il ne faut guère s'étonner du résultat.

Faut-il, à tant de fâcheuses causes de pertes pour la ville de Montpellier, ajouter le vol? Oui, déjà; une miniature, œuvre d'un peintre suédois[6], représentant *le Fameux Puget* et appartenant à un sieur François Castillon, avait été habilement dérobée[7]. Malgré les perquisitions faites, l'objet, de petite dimension, demeura introuvable, et son propriétaire assigna Fontanel en dommages-intérêts, lui réclamant 150 livres. Des experts furent nommés; l'affaire fut mise en délibération et traîna en longueur; elle n'était pas encore terminée en 1782, lorsqu'un avis parut au catalogue d'une nouvelle exposition ouverte cette année-là, informant qu'il avait été décidé de ne plus recevoir d'aussi minimes objets[8].

Les délibérations de la Société des beaux-arts nous

1. Sous le n° 306.
2. Sous le n° 913.
3. Sous le n° 304.
4. Sous les n°s 1055-1056.
5. Il en existe un seulement pour la célèbre collection de dessins appartenant à l'École de médecine de Montpellier.
6. Exposée sous le n° 156.
7. Le local était pourtant gardé, pendant la durée de l'exposition, par un caporal et deux soldats (Archives départementales de l'Hérault, série D).
8. *Registre des séances de délibérations de la Société* (séance du 22 décembre 1782).

font part d'un échange de lettres entre le secrétaire ou l'un des commissaires et deux artistes célèbres entre tous, Houdon et Clodion. Il est curieux de publier intégralement le compte-rendu des séances où leurs noms ont été prononcés, où leurs dons généreux sont appréciés comme il convient. Houdon d'abord (séance du 7 mars 1779)[1] :

Il est donné lecture de la réponse que le sieur Houdon a fait à la lettre que le sieur Satgier, secrétaire de la Société, lui avait écrit de sa part, pour lui marquer qu'elle agréoit un *Grand Écorché* réparé par lui-même, au prix de 300 livres, et par laquelle cet artiste, en donnant avis de l'envoi qu'il en a fait, entre dans le plus grand détail sur les règles et les principes que les jeunes étudiants doivent suivre, et du choix des modèles qu'ils doivent imiter pour parvenir à faire des progrès dans le dessein et la sculpture[2]; et il charge le sieur Satgier de prier l'assemblée de vouloir bien recevoir les parties d'études, le buste de Molière et son *Petit Écorché*, qu'il leur envoye comme une marque du désir qu'il a d'être agréable à la Société, et de vouloir bien ne pas permettre qu'il soit fait aucun moule sur tout ce qu'il a joint à la caisse.

Sur quoy l'assemblée a chargé le sieur Satgier d'écrire de sa part à cet artiste pour le remercier des différents morceaux d'étude qu'il veut bien envoyer, en l'assurant qu'il ne sera jamais permis à qui que ce soit de les mouller, et il a été délibéré qu'il serait expédié un mandement sur M. le trésorier de la somme de 374 livres 4 sols 9 deniers, tant pour le prix du *Grand Écorché* que les frais d'embalage, et que ce mandement seroit converti en une rescription sur Paris qui seroit envoyée au sieur Houdon pour servir à son payement[3].

1. *Même registre*, p. 16.
2. Ces conseils seraient bien curieux à connaître.
3. *Registre cité*, p. 17.

Joignons-y cette délibération ultérieure, où le nom de Houdon reparaît encore une fois :

L'abbé de Montessus a dit qu'un des objets le plus utile et le plus nécessaire pour parvenir à la perfection du dessin et de la sculpture, en bien exprimer la beauté des formes et des contours, prononcer la justesse des muscles, la légèreté des émanchements et la pondération des attitudes, étoit l'étude et la connoissance de l'anatomie extérieure, telle que l'ostéologie et la myologie, que c'étoit dans cette vue et pour remplir cet objet que la Société avoit dans le commancement de son établissement acquis du sieur Odon, fameux sculpteur, un *Écorché* sur lequel ces parties d'anatomie extérieure étaient parfaitement exprimées, mais qu'il ne suffisoit pas, pour les faire bien connoître aux élèves, qu'ils les copiassent servilement d'après ce modèle, qu'il étoit nécessaire, pour qu'ils en acquissent une parfaite connoissance, qu'elles leur fussent démontrées par d'habiles anatomistes, que pour y parvenir la Société avoit anciennement écrit à MM. les professeurs en chirurgie pour les prier de vouloir bien nommer quelqu'un d'eux qui voulût bien venir quelques fois dans la semaine donner des leçons aux élèves des classes de la ronde bosse et du modèle vivant, mais que ces MM. n'ayant fait aucune réponse à la Société et ces démonstrations étant cependant nécessaires, il croyoit qu'on ne pouvoit mieux faire, pour donner aux élèves de bonnes et utiles leçons d'anatomie, que de prier M. Amoureux, médecin, et M. Mejean, chirurgien, qui avoient acquis en ce genre de très grandes connoissances, et qui étoient assés amateurs de beaux arts, pour vouloir bien dérober dans la semaine quelques heures de leurs occupations pour faire ces démonstrations[1].

Clodion s'était montré plus généreux encore :

Le sieur Clodion, fameux sculpteur, se proposant de donner à la Société de ses ouvrages pour servir de

1. *Registre cité*, p. 87.

modelles aux jeunes élèves qui travaillent dans la classe de la ronde bosse, soit pour les dessiner ou pour modeler d'après eux, il convenoit que la Société, pour témoigner sa reconnoissance au sieur Clodion, le nommât associé artiste étranger, et qu'elle lui écrivît pour lui faire part de sa nomination[1].

M. le marquis de Montferrier s'est fait remettre par M. Clodion, sculpteur, tous les plâtres et modelles dont il faisoit présent à la Société, qu'il les feroit partir à addresse pour les remettre à son retour de Paris; il y joindra trois superbes morceaux qu'il a acquis de M. Monot, sculpteur du roy[2].

De tels cadeaux étaient les bienvenus, car les ressources de la Société, malgré les cotisations des associés fondateurs et les subventions officielles, se trouvaient fort limitées. Des dettes avaient été contractées[3]. Pour ne pas les augmenter, Fontanel offre d'exercer gratuitement ses fonctions de garde (19 avril 1781); le cours d'architecture est momentanément suspendu (17 juin 1781); et c'est avec peine que l'on se décide à acquérir pour 1000 livres, — occasion très favorable, — « une superbe collection de têtes et autres pièces moulées en plâtre à Rome sur ce qu'il y avait de mieux d'après l'antique », provenant des héritiers d'un « fameux artiste » dont le nom n'a pas été conservé[4]. Le nouveau trésorier, nommé Rey, réclame le remboursement de ses avances[5]; et comme sans doute on aura de la peine à trouver l'argent nécessaire, on pense

1. *Registre cité*, p. 34 (séance du 5 octobre 1780).
2. *Registre cité*, p. 52 (séance du 31 octobre 1780).
3. *Registre cité*, p. 68 (séance du 17 juin 1781) et p. 84 (18 juin 1782).
4. *Registre cité*, p. 84 (séance du 18 juin 1782).
5. Pendant les deux années 1782 et 1783, la dépense était montée à 10295 livres 19 sous 10 deniers, tandis que la recette accusait seulement 7372 livres.

à faire solliciter l'archevêque de Narbonne, pour qu'il fasse voter une augmentation de subvention par l'assemblée des États de la province[1] : on obtient en effet, grâce à cette haute protection, 2000 livres au lieu de 1000, et les sociétaires Riban, Gourgas et de Montessus vont remercier l'évêque de Montpellier de son intervention utile auprès de l'archevêque de Narbonne[2].

Mais la Société des beaux-arts n'eut pas seulement à se débattre dans des difficultés financières. Elle eut à se préoccuper aussi d'assurer la continuité des classes, malgré le changement de personnel[3]. Ainsi, le 26 novembre 1780, deux professeurs de dessin, Coustou et Viala, se retirent; et l'on nomme directeur de l'école, aux appointements de 1000 livres, un artiste « de réputation connue », le peintre Gamelin, qui résidait à Toulouse[4]. En 1782, l'ouverture des cours, qui devait avoir lieu le 1er octobre, se trouve retardée par l'absence du directeur Gamelin et d'un professeur nommé Borély[5]. On apprend que Gamelin est parti depuis plusieurs jours pour Narbonne, et l'on décide de lui faire des représentations[6], car ces retards sont très préjudiciables aux élèves. Borély à son tour, sur le

1. *Registre cité*, p. 109 (séance du 4 décembre 1783).
2. *Registre cité*, p. 113.
3. Seul, le modèle, Jean Servier, auquel on donnait 25 livres par mois, paraît avoir été plus stable (Archives départementales de l'Hérault, série D).
4. *Registre cité*, p. 54 (séance du 26 novembre 1780). — Né à Carcassonne en 1738, mort en 1803, Gamelin est représenté par différentes œuvres dans les Musées de Bordeaux, de Montpellier, de Perpignan et de Toulouse.
5. Séance du 10 octobre 1782. — La quittance, janvier 1783, de 50 livres pour son dernier mois d'honoraires est signée : Pierre Borrelly (Archives départementales de l'Hérault, série D).
6. Séance du 14 novembre 1782.

point de partir pour Rome, démissionne le 1er janvier 1783; il est remplacé par un premier prix de dessin à Toulouse, Lapenne[1], qui ne demeurera professeur que quelques mois, car il abandonnera son poste en décembre suivant[2].

Entre temps, Gamelin a demandé sa retraite. On a songé pour le remplacer à un autre peintre toulousain, Joseph Roques, mais comme les prétentions de celui-ci sont supérieures, on ne se décide pas immédiatement, et l'on accepte provisoirement les offres de Vautier, peintre en miniature[3]. En fin de compte, la Société traite avec Roques dont les appointements se monteront à 2000 livres, à condition qu'il s'engage pour une année entière, qu'il fasse un tableau à l'huile qui restera la propriété de la Société et qu'il paie sur ses honoraires un professeur suppléant pour le modèle vivant[4]. Ce professeur suppléant, un de ses élèves, Bonnemaison, est agréé, mais deux années à peine se sont écoulées que voici Roques mécontent de son élève qui est remercié : la place sera mise au concours parmi les élèves[5]. Malheureusement, le résultat du concours est médiocre et insuffisant[6]. Puis de nouvelles complications surgissent : le directeur Roques avait à se plaindre d'un autre élève, mais il se conduit mal avec lui, il est contraint de donner sa démission

1. Séance du 2 janvier 1783. — Gamelin et Lapenne touchaient 1600 livres de traitement annuel (Archives départementales de l'Hérault, série D).

2. Séance du 17 décembre 1783.

3. Séance du 4 décembre 1783.

4. Séance du 27 décembre 1783 (*Registre cité*, p. 121).

5. Séance du 27 septembre 1785. — F. Bonnemaison, devenu directeur de la restauration des tableaux, mort en 1827, a son article dans Bellier de la Chavignerie.

6. Séance du 11 octobre 1785.

en raison de ses mauvais procédés et part pour Toulouse[1]. On songe à lui donner pour successeur un élève de Vien, nommé Bestieu, qui était resté longtemps à Rome[2]. Bestieu est en effet nommé directeur aux appointements de 800 livres; Bonnemaison réapparaît comme professeur de dessin aux appointements de 500 livres[3]; Charles Durand reçoit 200 livres pour deux leçons par semaine à la classe d'architecture[4]; puis Bonnemaison, trop occupé, prend un suppléant comme professeur d'académie et choisit un élève des cours de la Société, nommé Claude Daumas[5]. Mais ce ne fut pas pour longtemps, la Société ayant cessé d'exister quelques mois après.

Ce ne fut pas cependant faute de s'être donné beaucoup de peine pour réussir. Chaque année avait lieu une distribution solennelle des prix[6], séance publique présidée par un personnage marquant de la ville[7]; et les prix consistaient en médailles d'or et d'argent, à l'effigie du duc de Biron, et ornées au revers d'une Minerve tenant une couronne de lauriers et appuyée

1. Roques (1754-1847) fut le maître d'Ingres; le Musée de Toulouse et des églises de la même ville possèdent des œuvres de lui.

2. Séance du 12 janvier 1786. — Jean Bestieu figure dans l'*Allgem. Künstler-Lexikon* d'Ulr. Thieme.

3. Séance du 30 mars 1786.

4. Séance du 8 avril 1786. — Voir sur Ch. Durand les notices des dictionnaires spéciaux.

5. Séance du 1er octobre 1786.

6. Rehaussée par la présence de musiciens auxquels on distribuait un louis (Archives départementales de l'Hérault, série D).

7. Les présidents furent : en octobre 1780, M. de Saint-Priest, intendant; en janvier 1782, Espagne, éloquent avocat; en décembre 1782, l'abbé de Grainville, vicaire général du diocèse; en décembre 1783, M. d'Aigrefeuille; en décembre 1784, l'abbé Léger, professeur de logique; en janvier 1786, le médecin Lafabrie. Chacun d'eux prononça un discours.

sur des écussons aux armes de la province et de la ville, avec la légende : HONOS ET INCITAMENTUM, et en exergue : PRAEMIUM A SOCIETATI ARTIUM MONTPELLIENSI CONCESSUM[1]. On comptait décerner dix prix environ chaque année : il fallait donc dix médailles, mais d'un passage d'une délibération de la Société en date du 26 novembre 1780[2], il résulte que l'on trouvait fort chère la gravure des coins[3], et que l'on n'osait demander au duc de Biron d'en faire les frais, de peur de diminuer les bonnes intentions qu'il manifestait.

Nous connaissons les noms des lauréats, et il y a peut-être intérêt à les rappeler ici :

En 1780. — Prix de la classe de ronde bosse : Charles Durand.
Mention élogieuse : Firmin Jac.
Prix de la classe des académies : Armelin.
Mention élogieuse : Coustou fils.
Prix de la classe des principes : Lapalme.
Prix de la classe d'architecture[4] : Astruc.
Prix de la classe du modèle vivant : non décerné.

En 1781. — Prix de modèle : Touna, Milanais, élève de Gamelin.
Premier accessit : Perrin aîné.
Deuxième accessit : Fabre.
Prix de ronde bosse : Armelin.
Accessit : Perrin cadet.

1. *Registre cité*, p. 30 (séance du 19 juillet 1790) et 41 (séance du 12 octobre 1780).
2. *Registre cité*, p. 58.
3. On trouve (Archives départementales de l'Hérault, série D) un paiement de 100 livres fait au graveur Olivier en 1781, sans doute pour cet objet. Est-ce le même que le professeur de dessin mentionné plus haut?
4. Le sujet était : un monument en l'honneur du duc de Biron.

Prix d'architecture[1] : Charles Durand, élève de Giral.
Accessit : Ferrier, élève de Roussel.
Prix de la salle des académies : tiré au sort entre Paul (qui l'obtient), Montant, et Petitbois dit Carbouleau.
Prix de la salle des principes : Ricard.

En 1782. — Prix du modèle vivant : Blanchard.
Accessit : Fabre.
Prix de la salle de ronde bosse : Izard.
Accessit : Perrin cadet.
Prix d'architecture : Ferrier.
Accessit : Guiraud de Fontfrede.
Prix de la salle des académies : Roussel.
Accessit : Lefèvre.
Prix de la salle des principes : Arnavon.
Accessit : Théliard.

En 1783. — Prix du modèle vivant : Wender fils.
Prix de la salle de ronde bosse : Desmazes.
Accessit : Montant.
Prix d'architecture : Chauvet.
Accessit : Desmazes.
Prix de la salle des académies : D'Artis et Grand [ex æquo].
Prix de la salle des principes : Pacotte.
Accessit : Donnat.

En 1784. — Prix du modèle vivant : non décerné.
Prix de la salle de ronde bosse : Fabrège dit Montan.
Prix d'architecture : Desmazes.
Accessit : Auxillon.
Prix de la salle des académies : Dupuy.
Accessit : Fabre.
Prix de la salle des principes : Crassoux.
Accessit : Daubercourt.

En 1785. — Prix du modèle vivant : non décerné.
Prix de la salle de ronde bosse : non décerné.
Prix d'architecture : Sauvy.
Prix de la salle des académies : Maigrol.

1. Le sujet était : un monument commémoratif de la naissance du Dauphin et des victoires d'Amérique.

Prix de la salle des grandes têtes : Vignaud (de Beaucaire)[1].

Prix de la salle des principes : Louis Tournel.

En 1786, il n'y eut pas de distribution de prix ; d'ailleurs on se plaignait du peu d'assiduité des élèves et de leur qualité inférieure. Peut-être aussi songeait-on à une dislocation prochaine de la Société.

A la séance du 19 janvier 1787, la question fut abordée, et le président fit une communication importante. Les États de Languedoc ayant décidé de voter 3000 livres de subvention à l'École (nouvellement créée) des ponts et chaussées de Montpellier, l'École des beaux-arts devait y être réunie, et on songeait dans ce nouvel établissement à développer l'enseignement dont les premiers fondements avaient été jetés, huit ans auparavant, sous les auspices de la Société. Tous les assistants furent d'accord pour accepter la proposition ; la confiance des premiers jours les avait sans doute abandonnés. La dissolution suivit.

Peu de jours après, le marquis de Montferrier adressait à chacun des membres fondateurs une lettre de chaude gratitude pour les services rendus à la cause de l'art ; ils y trouvèrent la récompense la plus flatteuse de leurs travaux. La plume tomba des mains du secrétaire, — c'était alors Fontanel, — qui signa le dernier sur le registre des délibérations définitivement clos, avec le trésorier Riban.

Nous avons insisté sur l'exposition organisée par la Société en 1779. Son succès engagea les associés à renouveler l'expérience, et nous savons par le registre des délibérations qu'il y en eut d'autres en décembre

1. Il est devenu directeur de l'école de dessin à Nîmes, où il mourut en 1826 (Bellier de la Chavignerie).

1780[1], en décembre 1782[2] et en décembre 1784. Des catalogues de 1780 et de 1782 on n'a pas encore signalé d'exemplaire, mais il ne faut pas désespérer. Quant à celui de 1784, il existe à la bibliothèque de la ville de Montpellier, et M. Maurice Tourneux en a donné la quintessence dans un trop court article de la *Revue de l'Art français*[3]. Nous n'y reviendrons pas. On y retrouve d'ailleurs, comme en 1779, les noms de professeurs et d'anciens élèves de l'École, auxquels on adjoignit, comme aux exhibitions antérieures, une série de peintures, dessins et terres cuites de maîtres appartenant à des époques et à des écoles variées.

* * *

On n'est pas en droit de déclarer que la tentative a échoué complètement. A vrai dire, l'École des beaux-arts fondée par la Société n'a pas formé de très brillants élèves, car aucun d'eux n'est parvenu à la célébrité. Elle ne se trouvait ni assez riche ni assez bien pourvue. Du moins peut-on affirmer que le mouvement créé autour d'elle n'avait pas été vain et que ces quatre expositions successives, dues à d'intelligentes initiatives, produisirent une salutaire impression.

Une nouvelle Société des beaux-arts a pris naissance à Montpellier sous le règne de Napoléon III.

1. Fontanel était chargé de la rédaction du Catalogue, et il fut décidé que son nom figurerait sur le titre. Le Catalogue était vendu par le portier 12 sols.

2. On accepta cette année-là deux tableaux de chevalet par artiste, ou un seul si les dimensions en étaient trop grandes.

3. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 3e série, t. II (1886), p. 266-269.

EXPLICATION
DES
PEINTURES,
SCULPTURES, DESSEINS
ET AUTRES OUVRAGES,
DE MESSIEURS
DE LA SOCIÉTÉ DES BEAUX-ARTS
DE LA VILLE DE MONTPELLIER,

Dont l'exposition a été ordonnée par MM. les Associés Fondateurs.

A MONTPELLIER,

De l'Imprimerie de JEAN-FRANÇOIS PICOT, seul Imprimeur du Roi et de la Société des beaux Arts, Place de l'Intendance.

—

M. DCC. LXXIX.

AVERTISSEMENT.

On a joint aux Ouvrages de MM. les Professeurs plusieurs Tableaux, Desseins et autres morceaux des grands Maitres, propres à exciter l'emulation des jeunes Eleves qui leur sont confiés, en s'attachant particulièrement aux **Artistes qui ont honoré la Patrie.**

Chaque morceau est marqué d'un numéro répondant à celui qui est dans le Livre, pour en faciliter la recherche.

EXPLICATION.

Par M. Coustou, Peintre de la Ville, Professeur.

N° 1. Trois dessus de portes, représentans des Bas-reliefs, Vases et Figures antiques.

2. Une esquisse, représentant la *Sainte Trinité*, projettée pour la coupole de l'Hôpital général.

3. *Saint François en contemplation*, sujet de nuit, esquisse.

4. Deux esquisses, l'une, le *Char du Soleil*, et l'autre celui de la *Lune*.

Par M. Journet, Sculpteur de l'Académie Royale de Copenhague, Professeur.

5. *Vulcain*, figure en plâtre, de 2 pieds 1/2 de hauteur.
[Morceau de réception de l'auteur.]

6. Une urne en plâtre, forme antique.

7. Un Bas-relief en marbre, représentant *Diogène*.

8. Un Modèle de Tombeau en terre cuite.

9. Le Tombeau d'Homère, esquisse en terre cuite.

Par M. Viala, Professeur.

10. Un Dessein en perspective pour une Décoration de théâtre, en Architecture, où l'auteur a placé différens Ordres.

11. Autre Dessein, représentant une vue intérieure et extérieure du Temple de Diane à Éphèse.

12. Deux Esquisses différentes, au bistre, représentans des intérieurs de Prisons royales.

13. Deux Desseins à l'encre de la Chine, représentans des Mausolées.

Par M. Vanderburch, Professeur.

14. Le Triomphe d'un Souverain d'Asie, monté sur un Éléphant blanc, et suivi de sa Cour.

15. Un petit Tableau camayeu, sujet Chinois.

16. Deux Desseins à la mine de plomb, représentans des *Paysages* ornés d'Architecture.

Par M. Gaussel, Professeur.

17. Un Tableau imitant un bas-relief, en terre cuite.

18. Deux Tableaux représentans différents fruits.

Par M. Giral, Architecte et Pensionnaire des États généraux de la Province de Languedoc, Professeur.

19. Le Dessein du Pont qu'il a fait construire en pierres de taille dans l'un de ses Jardins, composé de six arches, sans aucune pile pour les soutenir.

Par M. Donat, Architecte de la Ville, Professeur.

20. Élévation du Feu d'artifice, exécuté à Sette par ordre des États généraux de la province de Languedoc, au passage de « Monsieur ».

Par M. l'abbé de Montessus, Chanoine de l'Église Cathédrale de Montpellier, Vicaire général du Diocèse de Montauban, Associé Fondateur.

21. Une figure d'*Écorché*; Dessein à la plume.

Par M. Claude-François de Villiers, Associé Fondateur.

22. *L'Enlèvement de Déjanire*, Tableau en pastel.

Par M. Riban, Associé Fondateur.

23. Un Cadre contenant plusieurs Mignatures.

24. Le Portrait d'une *Dame Angloise*, à l'encre de la Chine, fait d'après une sèule vue.

Par M. Vien, Chevalier de l'Ordre du Roi, Directeur de l'Académie de France à Rome, Originaire de Montpellier.

25. La *Tête d'un Vieillard*, étude pour son Tableau de Loth.

Par Madame Vien, de l'Académie Royale.

26. Un Tableau de Fleurs, peint à gouache. (Du Cabinet de M. Sanilhac.)

[Ce tableau a déjà été exposé au Sallon du Louvre.]

Par M. Raoux, Peintre du Roi, Originaire de cette Ville.

27. Le Portrait d'une *Jeune femme soutenant un rideau.*

28. Le Portrait de M. Viala, père du Professeur.

29. *Une fille cherchant ses puces.*

30. *Une Charité Romaine.*

Par Mademoiselle Viala, fille du Professeur.

31. La copie en mignature du Portrait de son *Aïeul*, rapporté ci-dessus, sous le n° 28.

Par François Detroy, Peintre du Roi.

32. Son Portrait peint par lui-même.

33. Le Portrait de sa femme.

Par Jean-François Detroy, Chevalier de l'Ordre du Roi, ancien Directeur de l'Académie de France à Rome, où il est mort en 1752.

34. *Bachus et Ariane.*

[Tableau donné à la Société des Beaux-Arts de cette Ville, par M. le Vicomte de Saint-Priest, Intendant de Languedoc, Associé Fondateur et Président.]

35. Le Portrait de cet Artiste peint par lui-même.

36. Un petit tableau d'Histoire.

Par Pierre Puget, Sculpteur, Peintre et Architecte.

37. *Notre Seigneur présenté au Peuple par Pilate.* (Du Cabinet de M. Gourgas, Négociant, Associé Fondateur.)

Par M. François Cazanove, Peintre du Roi.

38. *Une Halte de Chasse.*

Par M. Louterbourg, Peintre du Roi.

39. *Un Berger assis gardant son troupeau, ayant un chien à son côté.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

40. *Un autre Berger gardant aussi son troupeau et caressant un mouton.* (Du Cabinet de M. Gourgas.)

41. Même sujet, faisant pendant au Tableau ci-dessus. (Du Cabinet de M. Gourgas.)

Par Jean-Baptiste Huet, Peintre du Roi.

42. *Une Bergerie où l'on voit deux jeunes femmes gardant leurs troupeaux et conversant ensemble.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par Jean-Baptiste Oudry, Peintre du Roi.

43. Deux Tableaux représentans différents *Gibiers et Fruits.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

44. Deux petits Tableaux représentans, l'un la *Fable du Renard et du Coq*, l'autre celle du *Renard et du Chat.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par M. Pierre, Chevalier de l'Ordre du Roi et son premier Peintre.

45. *La Résurrection de Lazare*, dessein au bistre, rehaussé de blanc.

46. *Vénus ordonne à Vulcain de forger des armes pour Énée*, Dessein au bistre et à l'encre de la Chine.

Par M. Duplessis, Peintre du Roi.

47. Portrait de M. Fontanel, Garde des Desseins de la Société des Beaux Arts de Montpellier.

Par M. Joseph Vernet, Peintre du Roi.

48. *Une Marine* où l'on voit plusieurs Soldats Romains faisant la conversation. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par M. François Vernet, frère du précédent Artiste.

49. Un paysage où l'on voit des *Laveuses*.

50. Pendant au précédent Tableau.

Par M. Olivier, Peintre du Roi.

51. *L'entrée d'un Jardin*, où l'on voit une Dame conduite par un Cavalier, se disposant à la promenade, et plusieurs Amants assis sur le gazon.

Par M. Machy, Peintre du Roi.

52. Un morceau d'Architecture, représentant un *Palais romain et quelques restes d'antiquités*.

Par M. Bardin, Peintre du Roi.

53. *Andromaque pleurant sur l'urne d'Hector, ayant à ses côtés le jeune Astianax*.

Par Charles Lebrun, Peintre du Roi.

54. Un Tableau représentant *notre Seigneur*.

Par M. Leprince, Peintre du Roi.

55. Un Tableau connu sous le nom du *Moineau retrouvé*.

56. Les *Bergers Russes*, pendant au précédent Tableau. (Ces deux Tableaux sont du Cabinet de M. Boudet, Négociant, Associé Fondateur.)

57. *Une jeune femme assise chante et s'accompagne de la guitare*. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par Laurent de La Hire, Peintre du Roi.

58. *Œthra enseignant à son fils Thésée où étoient cachées les armes de son père*.

Par M. Dumont le Romain, Peintre du Roi et ancien Professeur de l'Académie de France à Rome.

59. *Trois Anges viennent visiter Habraham qui se prosterne devant eux.*

Par M. Honoré Fragonard, Peintre du Roi.

60. *Un jeune Amour tenant une Marotte.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

61. Un Dessein au bistre, représentant *le Triomphe du premier Prince d'Orange.* (Du même Cabinet.)

Par Madame Fragonard.

62. Le Portrait d'une petite Fille, en Mignature. (Du Cabinet de M. Boudet.)

Par M. Robert, Peintre du Roi.

63. Deux Intérieurs d'un Temple et d'une Hôtellerie. (Du Cabinet de M. Boudet.)

64. Deux Desseins à la plume et au bistre, ornés de Figures.

Par Vatteau, Peintre du Roi.

65. *Un Pierrot assis, pinçant de la Guitare.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par Santerre, Peintre du Roi.

66. *Vénus endormie et surprise par un Satyre.* (Du Cabinet de M. Gourgas.)

Par M. Beaufort, Peintre du Roi.

67. *Diane aux bains, accompagnée de ses Nymphes, est surprise par Actéon qu'elle métamorphose en Cerf.*

Par Carles Vanloo, Peintre du Roi.

68. Huit Académies, sous le même numéro.

Par M. Bonieu, Peintre du Roi.

69. La Tête d'une *Jeune femme échevelée.*

70. Le Portrait de sa *Petite fille en négligé.*

Par M. Clérisseau, Peintre du Roi.

71. *Un Arc de Triomphe antique*, à côté duquel on voit des Bains romains. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

72. Les ruines d'un ancien Temple à moitié découvert.

73. Débris d'antiquités, où l'on aperçoit un Tombeau.

Par Colin de Vermont, Peintre du Roi.

74. *La Présentation de la Vierge au Temple;* esquisse.

Par Nicolas Mignard, Peintre du Roi.

75. Un Dessein au bistre, rehaussé de blanc, pour l'un des Tableaux placés à la Chartreuse de Grenoble, représentant les différens supplices que souffrirent les Religieux de cet Ordre dans la Calabre, sous le règne d'Henri VIII, Roi d'Angleterre. (Du Cabinet de M. Boudet.)

76. *Les Amants de Tolède*, Dessein au bistre. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

77. Une *Tête de saint Joseph* pour l'étude du Tableau de la Chapelle de MM. Deydé, en l'Église cathédrale de Saint-Pierre.

78. *Une Tête de Vierge.*

79. *La Sainte Face.*

Par Subleyras, Peintre du Roi.

80. Le Portrait d'un *Religieux Augustin.*

Par M. Jean-Baptiste Greuze, Peintre du Roi.

81. La *Tête d'une jeune fille*, exprimant l'admiration et le désir. (Tableau appartenant à M. Fontanel, à qui l'Auteur l'a envoyé.)

82. *Un petit Savoyard.* (Du Cabinet de M. l'Abbé de Montessus.)

82 *bis. Trois petits Enfans surpris par leur mère.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par Joseph Cades, Peintre de l'Académie de Rome.

83. *Lucrèce, Dame Romaine, mourante entre les bras de son père et de son mari, pendant que Brutus, tenant le poignard dont elle s'est frappée, fait serment de venger sa mort.*

84. *Une Tête de Furie.*

85. Un Dessein aux trois crayons, représentant *Achille sous sa tente, chantant sur sa Lyre, avec Patrocle, les louanges des Dieux, et surpris par Ulisse.* (Du Cabinet de M. Boudet.)

Par M. Moitte, Graveur du Roi.

86. Le Dessein fait d'après le Tableau de François

Boucher, Peintre du Roi, pour la Gravure de l'Estampe, connue sous le nom de Vénus sur les eaux. (Du Cabinet de M. Gourgas.)

Par M. MARTENASIE, Graveur du Roi.

87. Le Dessein fait d'après le tableau de Jean-Baptiste Greuze, Peintre du Roi, pour la Gravure de l'Estampe, connue sous le nom du *Père de famille*. (Du Cabinet de M. Gourgas.)

Par M. LEMONIER, Pensionnaire du Roi, à Rome.

88. Un Dessein à l'encre de la Chine, représentant la première *Cérémonie des Vestales*, auxquelles on faisoit porter, autour du Temple, la Statue de Vesta.

89. *Une jeune Vestale prête à offrir un Sacrifice aux pieds de la même Statue;* Dessein.

Par M. François VERNET.

90. *Une Marine* par un temps calme.

91. Pendant au précédent Tableau représentant *une tempête*.

Par M. ***.

92. Deux têtes d'Enfans, d'après M. Jean-Baptiste Greuze.

Par GRIMOUD.

93. Le Portrait d'un *Guerrier cuirassé, armé d'une hallebarde*.

94. *Un jeune homme sous l'habit de Pèlerin.*

Par LANTARA.

95. *Un Paysage au coucher du soleil.*

96. *Le Matin*, faisant pendant au précédent Tableau. (Du Cabinet de M. Gourgas.)

97. Un Dessein à deux crayons, sur papier bleu, représentant un *Orage*.

98. Autre Dessein faisant pendant au précédent.

99. Un autre Dessein représentant *le Lever du Soleil.* (Du Cabinet de M. Boudet.)

Par VAN OSTADE.

100. Un Tableau, forme ovale, sujet flamand. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

101. Le pendant au précédent Tableau. (Du même Cabinet.)

D'après Bon Bologne, Peintre du Roi.

102. *Louis XIV enfant, donnant le cordon bleu à son frère.*

103. Une mignature, par le même Auteur; *Louis XIV enfant, et Monsieur, sous la figure de l'Enfant Jésus et de saint Jean.*

Par Van Kessel.

104. Deux Tableaux représentans plusieurs *Poissons et autres Animaux aquatiques.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

105. Un autre Tableau représentant *Différens poissons.* (Du Cabinet de M. Boudet.)

Par M. de La Rue, sculpteur.

106. Un dessein lavé à l'encre de la Chine, représentant *saint Jérôme en oraison.*

Par M. Jean Pillement.

107. *Un Berger appuyé, se reposant sur un bâton*, dessiné à la pierre noire.

108. *Une Bergère* faisant pendant au précédent Dessein.

109. Deux petits Desseins à la pierre noire, représentans des *Paysages*, ornés de Figures.

Par François Locatelly, Peintre Romain.

110. *Un Paysage*, sur le devant duquel sont trois Figures de Pêcheurs.

111. Le pendant au précédent Tableau.

Par M. Sauvage, Peintre.

112. Deux Bas-reliefs imitant la terre cuite, représentans des *Jeux d'Enfans.*

D'après Eustache Lesueur.

113. *L'Héroïque assurance d'Alexandre*, prenant le breuvage préparé par Philippe son Médecin, après lui avoir donné à lire la Lettre par laquelle Parménion l'avertissoit de s'en défier.

Par M. David, Peintre et Professeur de l'Académie de Marseille.

114. *Un Paysage*, dessein à la plume.

115. Pendant au précédent Dessein.

Par Corneille Bloemaert, Peintre.

116. Un dessein au bistre, rehaussé de blanc, représentant *l'Assemblée des Dieux dans l'Olympe.*

Par M. Hue, Peintre.

117. *Un Paysage où l'on voit des Bergers assis, gardant leurs Troupeaux.*

118. Le pendant au précédent Tableau.

Par Paul Bril.

119. Un *Paysage* peint sur cuivre, orné de fabriques. (Du Cabinet de M. Gourgas.)

120. Le pendant au précédent Tableau.

Par L. D'Hont.

121. Un Tableau représentant un *Choc de Cavalerie.*

122. Le pendant au précédent Tableau, sur le devant, est un *Carosse attelé de quatre chevaux.* (Ces deux Tableaux sont du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par Van Blom.

123. Un Tableau d'*Animaux* peint sur bois. (Du Cabinet de M. Boudet.)

Par Van Goyen.

124. *Un Paysage sur le bord d'une rivière*, peint sur bois. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par Charles Dekre.

125. *Un autre Paysage* sur bois. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par M. le Chevalier Raynols, Peintre Anglais.

126. *Une Tête de Fille,* exprimant l'admiration.

127. Le pendant au précédant Tableau. (Du Cabinet de M. Gourgas.)

Par M. Jean Palmiery, de l'Académie de Parme.

128. Un Dessein au bistre, où l'on voit un *Berger se reposant au pied d'un Arbre.*

129. Le pendant au précédent Dessein. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par Raymond Lafage.

130. *Moïse fait ensevelir les morts,* Dessein à la plume. (Du Cabinet de M. Boudet.)

Par Charles Parrocel, Peintre du Roi, ancien Professeur de l'Académie.

131. *Un Combat de plusieurs Cavaliers,* Dessein à la sanguine. (Du Cabinet de M. Boudet.)

Par B.-C. Riddelerbosck, Peintre Flamand.

132. *La vue d'une partie de Campo Vaccini,* d'où l'on découvre les restes du Temple de la Paix.

133. *Vue des restes du Colisée,* en venant du côté de l'Arc de Tite.

Par Charles Lozy, Peintre Romain.

134. *Une Vierge avec l'Enfant Jésus.*

Par M. ***.

135. Deux petits paysages à gouache.

Par M. Michau.

136. Un paysage sur cuivre, représentant deux *Voyageurs.*

137. Pendant au précédent Tableau. (Du Cabinet de M. Boudet.)

Par Étienne Hemesker.

138. Un petit Tableau flamand sur bois, où l'on voit trois figures, disant la bénédicité.

139. Pendant au précédent Tableau. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par C. Breydel.

140. Un Tableau représentant un *Choc de Cavalerie.*

141. Pendant au précédent Tableau. (Du Cabinet de M. Gourgas.)

Par Patel.

142. *Une halte de Cavalerie.* (Du Cabinet de M. Boudet.)

Par Niort.

143. Un Tableau sur cuivre, représentant une *Bataille.*

144. Pendant au précédent Tableau. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par M. Rapozzy, Peintre Romain.

145. *Un petit Amour vendant des Chansons.*

146. *Une petite fille qui fait danser son chien.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par M. Prunier.

147. Un Paysage, sur le devant duquel on voit un *Berger gardant son Troupeau.*

148. Pendant au précédent Tableau.

Par Bartholomé.

149. *Une Vierge tenant l'Enfant Jésus.*

Par M. ***.

150. Un Paysage, *Soleil levant.*

151. Pendant au précédent Tableau.

Par M. Frédéric Moucheron.

152. Un Dessein à la plume et au bistre.

Par M. Perignon.

153. *Un clair de lune*, sur le devant duquel on voit un chariot et plusieurs figures, peint à gouache. (Du Cabinet de M. Gourgas.)

Par M. ***.

154. Le Portrait en mignature d'une Actrice de province.

Par Mademoiselle Lusurier.

155. Copie du Tableau de M. Fragonnard, appartenant à M. le Vicomte de Saint-Priest, représentant *l'Amour.*

Par M. Hornebec, Peintre Suédois.

156. Plusieurs Mignatures sous le même numéro.

Par M. Rabillon, Peintre.

157. *Le Portrait de M. le Vicomte de Saint-Priest*, Intendant de Languedoc, Président de la Société des beaux-arts de Montpellier.

158. *La Tête d'un jeune Garçon.*

159. *La Tête d'une jeune Fille*, faisant pendant au Tableau ci-dessus. (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par M. Millon.

160. *Une femme présente ses Enfans à son mari, qui est adonné à l'ivrognerie;* l'attitude et les gestes du mari

annonce que son État d'ivresse le rend insensible à cette douce remontrance. (Copie faite d'après le Tableau Original de M. Jean-Baptiste Greuze.)

161. *Deux Têtes d'Enfans* copiées d'après M. J.-B. Greuze.

Par M. ***.

162. *Une petite fille en chemise, tenant son chien entre ses bras*, copiée d'après le Tableau fait par M. Jean-Baptiste Greuze, Peintre du Roi, pour M. le duc de Choiseul.

163. *La malédiction paternelle*, copiée d'après le Tableau de M. Jean-Baptiste Greuze, Peintre du Roi.

Par Jacques JORDAN.

164. *Une Figure grotesque tenant un Chat.*

Par LE GESSY, Élève du Guide.

165. *Un Patriarche.*

Par François BOUCHER, Peintre du Roi.

166. *Deux Enfans*, Dessein aux trois crayons.

Par FONTENAY.

167. *Deux bouquets de fleurs dans des caraffes.*

Par M. LATOUR, Peintre du Roi.

168. *Le Portrait de M. le Comte de Ferrières.*

Par C. VERTIN.

169. Le buste d'une femme.

Par RIMBRANS VARINS[1].

170. *Un Philosophe assis devant une table tenant ses Lunettes.*

Manière de GERARDOW.

171. *Une Tête de vieille.*

Par un MAÎTRE INCONNU.

172. Le Portrait d'un homme vêtu de verd, portant une écharpe rouge.

173. *Un Vieillard écrivant sur un livre.* (Du Cabinet de M. Gourgas.)

1. *Lisez* : Rembrandt Van Rijn.

Par M. Moreau.

174. *Un Paysage au soleil couchant.*

175. Pendant au précédent Tableau.

Par M. de Boissieu, Trésorier de France à Lyon.

176. *Un marché de Village*, Dessein lavé en couleur. (Du Cabinet de M. Boudet.)

Par M. Kémery.

177. *Deux Paysages.*

Par M. Houdon, Sculpteur du Roi.

178. Le buste de *Molière.*

[Ce morceau a été donné par l'Auteur à la Société des beaux Arts de la Ville de Montpellier.]

179. *Voltaire.*

180. Le Buste de *Jean-Jacques Rousseau.*

181. *Mlle Arnaud, de l'Académie Royale de Musique, dans le rôle d'Iphigénie.*

182. *Le chevalier Gluck.*

183. *Le Docteur Francklin.*

184. *La Tête d'un petit Enfant.*

185. Une autre *Tête d'Enfant.*

186. Médaillon représentant une *Tête de Minerve.*

187. *La petite Lise, sous l'emblème de l'innocence.*

Par M. Jullien, Sculpteur du Roi.

188. *Un Gladiateur mourant;* modèle original en terre cuite, de trois pieds de proportion.

[Morceau de réception de l'Auteur, envoyé à M. Fontanel.]

Par M. Houdon, Sculpteur du Roi.

189. Bas-relief en terre cuite, représentant des *Satyres et Enfans.* (Du Cabinet de M. le Vicomte de Saint-Priest.)

Par Porbus.

190. Un Portrait peint sur bois.

Par M. de La Croix, Élève de M. Vernet, Peintre du Roi.

191. *Une Marine* par un temps de brune.

Par P. Puget, Peintre, Sculpteur et Architecte.

192. Une Académie au crayon.

Par BOUCHARDON, Sculpteur du Roi.
193. *Une Tête d'Enfant*, Dessein à la sanguine.

Par M. DE LARGILLIÈRE.
194. Une Académie au crayon.

Par M. SAUVAN, Peintre, résident à Avignon.
195. Une Académie au crayon.

Par M. Joseph CADES, Peintre Romain.
196. *Une Sainte Famille*, Dessein à la pierre noire.

Par Joseph PAROCEL, Peintre du Roi.
197. Deux Desseins de *Soldats et Cavaliers*, à la sanguine.

Par MATOISE[1], Peintre du Roi, et ci-devant Directeur de son Académie à Rome.
198. *Notre Seigneur baptisé par saint Jean.*
199. Pendant au précédent Dessein.

Par LE MOINE, Peintre du Roi.
200. Plusieurs Académies sous les mêmes numéros.

GRAVURES.

Par M. GAILLAUD, Graveur.
201. L'Estampe d'après le Tableau de M. Greuze, connu sous le nom de *la Malédiction paternelle*.

Par M. INGOUF.
202. Portrait de *J.-J. Rousseau*, d'après le Buste.

Par DURAMEAU.
203. *Un Enfant;* Dessein à la pierre noire, rehaussé de blanc.

Par M. JANINET.
204. Plusieurs Gravures sous le même numéro, imitant les Desseins à la Gouache.

Plusieurs objets sans Numéros, survenus après l'impression du Catalogue.

1. *Lisez* : Natoire.

LES VISITES
DU MONUMENT
DE LA
PLACE DES VICTOIRES
(1687-1788)

Par M. Alexandre TUETEY.

Lorsque François d'Aubusson, duc de la Feuillade, maréchal de France, eut fait ériger sur la place des Victoires le groupe de bronze doré représentant *Louis XIV couronné par la Victoire*, groupe qui fut solennellement inauguré le 26 mars 1686, il se préoccupa d'assurer la conservation indéfinie de ce monument qui devait perpétuer le souvenir glorieux de son souverain. Par contrat passé le 29 juin 1687 devant Moufle et Lauverdy, notaires au Châtelet, portant donation et substitution de ses terres en faveur de Louis d'Aubusson, son fils unique, contrat qui fut confirmé par lettres patentes de juillet 1687, il lui imposa l'obligation, ainsi qu'à ses descendants, de faire redorer tous les vingt-cinq ans la statue et d'entretenir le groupe de la statue en bronze, le piédestal de marbre, les quatre Esclaves aux coins du monument, les bas-reliefs, inscriptions, les quatre groupes de colonnes de marbre, ornés chacun de six bas-reliefs de bronze représentant les grandes actions du

roi. De plus, pour être plus sûr que ses volontés seraient scrupuleusement observées, le duc de la Feuillade voulut y associer le prévôt des marchands et les échevins de la ville de Paris, et l'article XI du contrat du 29 juin 1687 stipulait ce qui suit :

Et afin que lesdits ouvrages soient conservez avec plus de soin, ledit seigneur donateur désire et demande que de cinq ans en cinq ans, le cinquième du mois de septembre, fête de saint Victorin, jour de la naissance du Roi ou le lendemain, où ledit jour 5 septembre tombe en un dimanche ou jour de fête, lesdits ouvrages soient vus et visités par mesdits sieurs les prévôt des marchands et échevins de cette Ville de Paris, à la diligence de M. le procureur du Roi et de ladite Ville, qui, quinzaine auparavant, prendra la peine d'avertir ou faire avertir... ledit seigneur donataire ou celui des substitués qui jouira pour lors desdites terres et seigneuries, pour se trouver à ladite visite, à laquelle seront appellez deux experts qui seront nommez par mesdits sieurs les prévôt des marchands et échevins, et sera dressé procès-verbal de ladite visite et des réparations qui seront à faire auxdits ouvrages, dont sera délivré une expédition audit donataire ou substitué, qui sera contraint de faire faire incessamment lesdites réparations et de payer les experts qui en auront fait les devis, et en cas de négligence par ledit donataire ou substitué de payer lesdits experts, ou de faire faire ou payer lesdites réparations, mesdits sieurs prévôt des marchands et échevins pourront faire avancer les deniers à ce nécessaires... Desquelles visites la première sera faite le 5 septembre prochain et sera en icelle fait procès-verbal de l'estat, nombre et qualité de tous lesdits ouvrages, dont la minute sera mise au greffe de ladite Ville, pour estre lesdits ouvrages recollez sur ledit procès-verbal dans toutes les visites qui seront faites ensuite à perpétuité.

La première visite de la Municipalité, qui eut lieu le 5 septembre 1687, et dont le procès-verbal a été inséré *in extenso* dans les Registres du Bureau de la

Ville, est la constatation officielle de l'état du monument, qui est décrit minutieusement dans toutes ses parties; comme Piganiol de la Force dans sa *Description de Paris* lui consacre de longs développements et reproduit même le texte des inscriptions, il n'y a pas lieu de s'y arrêter.

La seconde visite fut effectuée le 5 septembre 1692, les deux experts Jean Beausire, juré du roi pour les œuvres de la Ville, et Charles Hébert, professeur royal de mathématiques en l'Université de Paris, constatèrent que la statue du roi avec les esclaves et attributs se trouvait en bon état, mais que la plupart des bas-reliefs n'étaient pas encore posés. Ils remarquèrent également que plusieurs chardons et pointes de fer au pourtour de la balustrade pour empêcher l'accès de l'enceinte du monument avaient été arrachés et brisés par les vagabonds, qui avaient également réussi à forcer les barres de fer de l'enceinte du groupe des colonnes au coin de la rue d'Aubusson et à arracher plusieurs pointes.

Le procès-verbal du 5 septembre 1692[1] ne nous donne pas seulement l'état de conservation du monument, mais encore il entre dans d'intéressants détails sur la formation de la place des Victoires, conformément au plan de Mansart, et montre le souci à cet égard de l'édilité parisienne qui veillait avec un soin jaloux à ce que rien ne vînt rompre la régularité des constructions. On sait que l'hôtel de la Ferté-Senneterre, acheté par le maréchal de la Feuillade, qui en avait généreusement abandonné une partie lors de la formation de la place, devait, malgré ce retranche-

1. Archives nationales, H 1923.

ment, comporter une façade en saillie sur la place, ce qui était d'un fâcheux effet au point de vue esthétique, mais, après la mort du maréchal, le 18 septembre 1691, on décida de revenir à la forme circulaire adoptée par Mansart; c'est ce qu'établit le procès-verbal du 5 septembre 1692 :

Nous avons trouvé, disent les experts, que les bâtimens des deux costez de ladite place sont entièrement faits et élevés sur leur plan circulaire, le premier fait par la Ville et l'autre opposé, du costé de la rue des Petits-Pères, par feu monseigneur le duc de la Feuillade, la face de l'hôtel de feu mondit seigneur duc estant au devant de ladite statue ayant esté avancée de trente pieds ou environ sur ladite place et en ligne droite, au lieu que suivant le plan agréé par le Roy, ladite place en ses trois faces contiguës devoit estre d'un cercle parfait, mais depuis la mort dudit seigneur duc, il a esté arresté que ladite façade seroit retirée, et au lieu d'estre rétablie comme elle est à présent sur une ligne droite, elle sera continuée en ligne circulaire de pareille ordonnance et scimetrie que les deux autres costez de ladite place et à pareille distance du centre, et les faces opposées des hostels de Pomponne et Rambouillet aux deux encoigneures de la rue des Fossez sur ladite place ont esté restablies par ladite Ville et rendues de scimetrie l'une à l'autre.

Lors de la visite qui fut faite le 6 juin 1733 par Jean Beausire, architecte ordinaire du roi et de son Académie, maître général et inspecteur des bâtiments de la Ville, et Jean-Baptiste Loir, désigné d'office, les deux experts ayant examiné le groupe de la statue pédestre de Louis XIV en toutes ses parties, constatèrent que l'or se noircissait et se tachait en quelques endroits, particulièrement dans les parties plates et concaves, les plus exposées à la pluie et les plus proches

du rez-de-chaussée, ce qui néanmoins causait très peu de difformité par rapport à l'ensemble, dont le coup d'œil était encore brillant, et furent d'avis que ces parties, dont l'or était un peu altéré, pouvaient rester dans le même état jusqu'à ce que l'on jugeât nécessaire de renouveler toute la dorure, mais estimèrent « qu'il seroit avantageux pour la conservation de la dorure de la figure pédestre, attributs et dépendances, de faire nettoyer au moins deux fois l'année la poussière que les eaux pluviales y attachent et qui contribuent beaucoup à gâter et noircir l'or, ce qui rendroit le coup d'œil plus agréable ».

Au dire des experts, la balustrade en fer avait besoin de quelques réparations, pour empêcher sa dégradation; il y avait lieu de remplacer nombre de chardons brisés, ainsi que les bornes extérieures de la grille, pour la plupart brisées et détruites probablement par le passage des voitures.

Non contents de vérifier l'état du monument, les architectes firent porter leur examen sur la façade circulaire des maisons formant le pourtour de la place et servant de cadre à la statue de Louis XIV; ils trouvèrent qu'il n'y avait aucun changement et que la symétrie n'en avait point été dérangée, à part la façade de la maison formant l'encoignure de la rue du Petit-Reposoir, dont les fondations s'étaient affaissées de longue date, ce qui avait occasionné quelques ouvertures de joints aux plates-bandes et soubassements des croisées.

En outre, ils déclarèrent avoir « remarqué que M. l'archevêque de Cambrai avait fait mettre ses armes au-dessus de la porte d'entrée de son hôtel, faisant l'encoignure de la rue du Fossé-Montmartre »,

suivant la permission qu'il en avait obtenue dès l'année 1725 :

Plus nous avons aussy remarqué qu'il a été fait un balcon au premier étage de la maison de M. de Clairambault, faisant l'autre encoignure de ladite rue, de simetrie à celuy de l'hôtel de Cambray, suivant la permission qu'il en a obtenue de la Ville en 1731.

Plus remarqué au pourtour de ladite façade qu'il manque plusieurs balcons au dessus des arcades au devant des croisées du grand étage et qu'il conviendroit y en mettre pour rendre la simetrie plus parfaite, y en ayant en la plus grande partie des maisons qui composent ladite place.

Plus remarqué qu'il manque vingt-six bornes d'accompagnement au devant des trumeaux des arcades de ladite place, pourquoy nous estimons qu'il seroit à propos d'exciter les proprietaires desdites maisons où il en manque d'en faire mettre, tant pour leur conservation que pour la simétrie de ladite place.

La minutie de ces observations montre à quel point l'édilité parisienne se préoccupait des moindres détails de nature à compléter l'ensemble de la décoration de la place des Victoires.

Le procès-verbal de la visite suivante, qui eut lieu le 8 août 1738 par les soins de Jean-Baptiste-Augustin Beausire, architecte du roi et de son Académie, et de Jean Fauvel de Villiers, expert nommé d'office, fit des constatations identiques en ce qui concerne la dorure du monument, qui se tachait et noircissait de plus en plus, et conclut au nettoyage de la statue, ainsi que des bronzes et marbres qui étaient remplis d'ordure et de poussière. Relativement à la grille, il faut croire que l'on n'avait tenu aucun compte des observations présentées en 1733, car les experts reconnurent

que nombre de chardons, flammes en pointes étaient brisés, et déclarèrent qu'il fallait bien nettoyer cette grille, puis la peindre en noir à l'huile pour éviter sa ruine totale.

A partir de cette époque, les visites s'espacent de plus en plus et se font non plus tous les cinq ans, comme dans le principe, mais tous les sept ans et même huit ou neuf ans. Beausire et Michel Tanevot, qui furent chargés de procéder à la visite du 28 juillet 1750, trouvèrent plusieurs grandes cassures aux Esclaves et constatèrent une fois de plus que la dorure du groupe principal se noircissait et se tachait en plusieurs endroits, mais estimèrent néanmoins qu'elle pouvait encore être conservée quelques années. Il est à noter que depuis l'inauguration du monument en 1686 la dorure de la statue qui, d'après l'une des clauses du contrat du 29 juin 1687, devait être renouvelée tous les vingt-cinq ans, ne le fut pas une seule fois, quoique le procureur du roi et de la Ville en eût fait la remarque, notamment en 1733; aussi les intempéries auxquelles le groupe fut exposé pendant trois quarts de siècle ne purent qu'aggraver la situation.

Les architectes du roi et de l'Académie, Pierre-Louis Moreau et Charles-Pierre Coustou, qui reçurent la mission de procéder à la visite du 10 juin 1766[1] tout en reconnaissant le bon état du groupe, des attributs et ornements, qui avaient été bien nettoyés et frottés avec de l'huile, ne purent que faire des réserves au sujet de la dorure du monument et s'expriment en ces termes :

Nous avons ensuite examiné la dorure dudit monument

1. Archives nationales, H 1947.

et remarqué que le groupe principal, qui a été doré en entier, est taché et noirci en beaucoup d'endroits, et que plusieurs parties sont enlevées, que presque toute la dorure des attributs est anéantie et plusieurs parties qui avoient été dorées pour produire des effets nécessaires n'existant plus, il en résulte un préjudice notable, sur quoy notre avis est qu'il conviendroit de redorer en entier ledit groupe et surtout les ornements et les parties des attributs qui l'ont été, pour remettre le tout dans le même état qu'il étoit lors du procès-verbal de réception fait le 5 septembre 1687, et satisfaire à l'article 7 du contrat de donation et de substitution susdaté, mais ayant remarqué que la place entière est remplie de pierres et matériaux qui occasionnent un embarras continuel et beaucoup de poussière et que lesdits matériaux étant destinés pour les bâtiments du Palais-Royal, cet inconvénient doit encore durer plusieurs années pendant lesquelles il seroit impossible de faire cet ouvrage avec succès, nous estimons qu'il peut être différé jusques après la prochaine visite.

Lors de la visite suivante, qui eut lieu le 16 juillet 1772[1], les architectes experts Pierre-Louis Moreau et son confrère Joseph Peyre, de l'Académie royale d'architecture, ne trouvèrent rien à redire à l'ensemble du monument, les travaux essentiels à sa solidité et à sa conservation ayant été exécutés; toutefois, ils jugèrent nécessaire de restaurer les marbres du piédestal disjoints et fracturés en maints endroits et, de plus, ils crurent devoir appeler de nouveau l'attention sur la dorure du groupe principal qui laissait de plus en plus à désirer :

Ayant examiné la dorure dudit monument, disent les experts, nous avons remarqué que le groupe principal, qui a été doré en entier, est taché et noircy en beaucoup d'endroits, que plusieurs parties sont enlevées, et que

1. Archives nationales, H 1956².

presque toute la dorure des attributs est anéantie, qu'ainsi plusieurs parties qui avoient été dorées pour produire des effets nécessaires ne l'étant plus, il en résulte un préjudice notable et qu'il conviendroit redorer en entier ledit groupe, les ornemens et les parties des attributs qui l'ont été pour remettre le tout dans un état conforme à l'article 7 du contrat de donation et substitution susdaté; sur quoi, considérant que la dorure du groupe principal est moins endommagée que celle des parties accessoires, parce qu'elle est moins exposée au frottement, que d'ailleurs on peut mettre en considération l'inconvénient des nouveaux aprêts, par lesquels le travail de ce groupe pouvoit être altéré, tandis qu'un grand nombre d'artistes et de personnes de goût préféreraient de laisser reprendre au bronze sa couleur naturelle par l'anéantissement des dorures, ce qui mettroit le travail du modèle et de la ciselure dans un plus grand jour, et considérant aussi l'objet de la grande dépense qui seroit nécessaire pour le renouvellement entier de ces dorures, nous estimons, autant que la force des conditions dudit contrat peut le permettre, que la dorure du groupe peut être encore différée, mais qu'il conviendroit renouveller entièrement celle de tous les accessoires, attributs et ornements autour du piédestal.

On peut voir par l'avis que donnent ici les experts que nombre d'artistes, trouvant la dorure éclatante de la statue de mauvais goût, n'étaient pas éloignés de désirer que le bronze reprît sa couleur naturelle. En outre, la principale et l'on peut dire la véritable raison qui avait différé de jour en jour l'opération du renouvellement de la dorure, imposée aux héritiers du maréchal de la Feuillade par le contrat du 29 juin 1687, c'est que ce travail devait entraîner une dépense considérable que les héritiers ne se souciaient nullement de prendre à leur charge; aussi cherchèrent-ils à s'en faire exonérer; des lettres patentes obtenues en avril 1776 par le vicomte d'Aubusson, lettres enregistrées

au Parlement le 22 avril suivant, dispensèrent à tout jamais ce représentant de la famille et ceux qui seraient appelés à la substitution de l'obligation de faire redorer ce groupe, ses ornements et accessoires; conséquemment, lors de la visite du 29 juillet 1777[1], les experts Pierre-Louis Moreau et Louis Corbet ne purent qu'en prendre acte et, tout en constatant que la dorure était fort terne et altérée sur plusieurs parties, déclarèrent que l'on devait seulement procéder à un nettoyage.

La visite suivante fut faite le 23 janvier 1783[2] par les soins de Pierre-Louis Moreau, assisté de Célestin-Joseph Happe, architecte désigné d'office. Ces experts reconnurent que les ouvrages dont la nécessité avait été exposée par les rapports précédents avaient été exécutés avec une solidité telle qu'ils se trouvaient encore en leur entier, mais que le nettoiement des sculptures et ornements n'avait pas été fait avec assez de soin et qu'il devait être enjoint d'y procéder, de même qu'il fallait se borner à laver et nettoyer le groupe, puisqu'il n'y avait plus obligation de le redorer. En dernier lieu, les mêmes architectes jugèrent à propos de faire observer que les marchandes de marrons et autres qui avaient leurs étalages autour de la grille faisaient du feu dont la fumée pouvait endommager les marbres, attributs et ornements.

La dernière visite du monument de la place des Victoires par l'Échevinage parisien eut lieu le 22 octobre 1788, à la veille de la Révolution. Comme le groupe de Louis XIV couronné par la Victoire fut renversé à la suite du 10 août et envoyé à la fonte et qu'il ne

1. Archives nationales, H 1952².
2. Archives nationales, H 1954.

subsiste plus de ce fastueux monument que les quatre Esclaves qui se trouvaient aux angles du piédestal et qui décorent aujourd'hui la façade de l'Hôtel des Invalides, et les six bas-reliefs du piédestal qui, après avoir été recueillis au Musée des Monuments français, ont trouvé place au Musée du Louvre, nous avons pensé qu'il serait particulièrement intéressant de clore la série de ces visites, que la Municipalité parisienne ne manqua pas de continuer pendant tout un siècle, en reproduisant le texte des rapports qui furent adressés à l'Échevinage par les deux experts Bernard Poyet et Jacques-Guillaume Legrand.

Voici dans quelles conditions s'effectua la visite de 1788. Dès le mois d'août, M. Ethis de Corny, procureur du roi et de la Ville, avisa Louis Arnaud, vicomte d'Aubusson et de la Feuillade, de l'intention du Bureau de la Ville de procéder, le 5 septembre, à la visite réglementaire du monument de la place des Victoires; il ne reçut aucune réponse, mais par lettre, datée de ce jour, M. du Rozoir, intendant du vicomte d'Aubusson, manda à l'architecte Poyet que le Bureau de la Ville ayant cru pouvoir fixer sans la participation du représentant de la famille le jour de la visite du monument et sans lui laisser le temps de prendre les dispositions nécessaires, le vicomte d'Aubusson ne s'y rendrait pas et ne se ferait pas représenter. M. Ethis de Corny, par lettre adressée le 18 octobre au vicomte d'Aubusson, déclara que la fixation de la date ne dépendait ni du Bureau de la Ville ni des appelés à la substitution prévue par le contrat du 29 juin 1687, mais qu'elle résultait de la volonté même du donateur, en faisant observer que, « si le jour fixé et les détails pouvaient être absolument soumis à des

arrangements arbitraires, il serait à craindre que le fond de la chose et les époques capitales ne le devinssent aussi. Alors comment garantir l'effet des intentions du fondateur et la durée de l'hommage dont il a voulu expressément perpétuer le souvenir et la conservation » ? M. Ethis de Corny conclut en disant qu'il espérait que, dans aucun temps, les appelés à la substitution ne mettraient la Ville « dans la pénible nécessité de leur faire notifier juridiquement les dispositions et les conditions de l'acte solennel de la volonté de leur auteur ».

Le vicomte d'Aubusson, toutes réflexions faites, ne persista point dans sa détermination et se fit représenter par son intendant à la visite qui eut lieu avec le cérémonial accoutumé le 22 octobre.

Bernard Poyet, architecte de la Ville, et Jacques-Guillaume Legrand, contrôleur des bâtiments de la Ville, constatèrent l'état du monument dans le rapport suivant[1] :

Visite du monument de la place des Victoires.

22 octobre 1788.

De l'ordonnance de Messieurs les prévôt des marchands et échevins de la Ville de Paris, rendue sur le réquisitoire de M. le procureur du Roi et de la Ville.

Nous Bernard Poyet, architecte du Roi et de la Ville, et Jacques-Guillaume Legrand, contrôleur des bâtiments de la Ville, nous sommes transportés ce jourd'hui, 22 octobre 1788, heure de..., sur la place des Victoires, où étant en présence de MM. les prévôt des marchands et échevins et de M. le Procureur du Roi et de la Ville, accompagnés du greffier d'icelle et assistés des officiers et gardes de ladite Ville, pour y voir et visiter la statue pédestre

1. Archives nationales, H 1959.

de Louis XIV, de glorieuse mémoire, les piédestal, les groupes, bas-reliefs, attributs, sculptures et ornements en dépendants, ainsi que le pavé de marbre, la grille de fer et bornes au dehors, faire le recolement du rapport de la visite précédente, le tout suivant et au désir des articles VII, XI et XII des contrats de donation et substitution faits par M. le maréchal de la Feuillade le 29 juin 1687, acceptés par MM. les prévôt des marchands et échevins, à laquelle visite se serait trouvé le sieur du Rosoir, avocat en Parlement et intendant de M. le vicomte d'Aubusson.

Étant dans l'enceinte de la grille de fer qui renferme le piédestal sur lequel est posé le groupe de la statue pédestre de Louis XIV, nous avons examiné le tout et reconnu que les ouvrages dont la nécessité a été exposée par les rapports précédents ont été exécutés.

Nous avons remarqué que le nettoiement de la statue, des sculptures et ornements n'a pas été fait avec assez de soin, et nous pensons qu'il doit être enjoint de faire nettoyer et lessiver la statue et toutes les sculptures composant le monument, tant celles qui sont dorées que celles qui sont en couleur de bronze antique.

Nous avons reconnu que les quatre bas-reliefs dont le piédestal est orné ont été recouverts à plusieurs fois de couches de couleur noire à l'huile qui, formant une épaisseur sur toute la superficie, ont le double inconvénient de donner à ces bas-reliefs une couleur qui leur est étrangère et nuit à l'effet général du monument, et de détruire toutes les beautés de détails de la sculpture qui les compose en dénaturant la pureté des formes et du dessin, et nous pensons qu'il doit être enjoint de faire enlever ces couches de couleur avec toutes les précautions convenables, de manière à n'en laisser aucune trace, pour mettre le bronze à nu avec la couleur qui lui est propre, et qu'il doit être défendu de se servir à l'avenir d'un procédé pareil dans l'entretien desdits bas-reliefs, où d'aucune partie du monument.

Nous avons ensuite visité les marbres du piédestal et ses dépendances et nous avons trouvé qu'il était nécessaire de faire remastiquer plusieurs joints dégradés au

pourtour du piédestal, d'incruster un morceau de baguette en marbre à la base du piédestal à côté de l'esclave au bonnet phrygien et de faire le lavage et rejointoiement de quelques parties du pavé en marbre, nous avons également trouvé qu'il était nécessaire de faire le dégorgement des gargouilles placées aux angles pour recevoir les eaux du pavé, et que, pour éviter de pareils engorgements à l'avenir, il conviendroit de faire poser au-dessus des gargouilles de petits grillages pour empêcher les ordures de s'introduire dans les puisards.

En visitant la grille et le socle sur lequel elle est posée, nous avons trouvé qu'il était nécessaire de faire renouveler deux tiges de piquants et d'incruster un morceau de pierre à la partie du socle près la guérite de la sentinelle; nous avons en même temps reconnu qu'il était convenable de renouveler deux bornes en pierre au pourtour de la grille, une à l'angle du côté de la rue des Petits-Champs et l'autre du côté de la rue Pugevin.

Nous avons observé que les marchands de marrons ou autres qui s'étalent autour de la grille font du feu dont la fumée porte quelques dommages aux marbres, attributs et ornements.

Ce que nous certifions à MM. les prévôt des marchands et échevins. Fait et déposé au greffe de la Ville lesdits jour et an que dessus.

(Signé :) LEGRAND, POYET.

Le 22 novembre, les experts firent un second rapport[1] au sujet de l'exécution des réparations indiquées dans leur procès-verbal du 22 octobre :

Rapport des architecte et contrôleur des bâtiments de la Ville sur l'exécution des réparations à faire en suite de la visite du monument de la place des Victoires qui a été faite le 22 octobre 1788.

22 novembre 1788.

A la visite du monument de la place des Victoires du

1. Archives nationales, H 1959.

22 octobre dernier, il a été reconnu nécessaire de faire à différentes parties du monument plusieurs réparations indispensables qui sont indiquées dans le rapport de cette visite. Il y a été principalement constaté que le nettoiement et le lessivage de la statue et des sculptures accessoires avait été négligé et qu'il était indispensable d'ordonner le nettoiement général de tous ces objets; il y a été reconnu de plus que, par un abus inexcusable, on avait permis au gardien du monument de mettre, sur les quatre bas-reliefs en bronze qui ornent le piédestal, plusieurs couches grossières de couleur noire à l'huile qui ont l'inconvénient de détruire les beautés de détails de ces chefs-d'œuvre de l'art, en dénaturant la pureté des formes et du dessin, et qu'il était temps d'arrêter cet abus en défendant de se servir à l'avenir d'un procédé pareil dans l'entretien desdits bas-reliefs, et en ordonnant de faire enlever ces couches de couleur avec toutes les précautions convenables.

Cette opération est délicate et demande à être confiée à une personne dont l'intelligence et l'expérience soient parfaitement reconnues; nous avons en conséquence cru devoir faire choix du sieur Chaillot de Prusse, peintre très habile et d'une expérience consommée dans ces sortes d'ouvrages, et nous l'avons chargé de se transporter sur les lieux à l'effet d'examiner la nature de l'ouvrage et d'être en état de présenter d'avance un aperçu de la dépense qui en devoit résulter. Nous lui avons observé que le choix que nous faisions de lui pour cette opération devoit être soumis au Bureau de la Ville, et qu'en outre ces bas-reliefs ne pouvant être ni déplacés ni transportés dans ses ateliers, il devait employer un moyen qui n'occasionnât aucun déplacement. Le sieur Chaillot de Prusse s'est effectivement transporté à la place des Victoires pour examiner ces bas-reliefs. Il en a trouvé un, dont les scellements étaient en si mauvais état qu'il courait risque de tomber. Le bas-relief a été en conséquence déplacé pour être rescellé plus solidement, l'on a profité de cette circonstance pour faire l'essai sur place et dans l'enceinte même de la grille du procédé qu'il doit employer, cet essai a réussi complètement et ne laisse aucun doute sur

les avantages qu'il y aurait à l'employer pour ramener ces bas-reliefs à leur premier état sans endommager la sculpture.

Nous avons cru devoir faire faire cet essai avant de demander au Bureau de la Ville l'autorisation nécessaire pour donner les ordres au sieur Chaillot de Prusse, dont l'état de dépense à faire est ci-joint[1].

Cette dépense augmentera celle à faire pour les réparations reconnues indispensables et excédera nécessairement celle que M. le vicomte d'Aubusson est dans l'habitude de faire pour l'entretien du monument. M. Du Rosoir, son intendant, m'a fait même verbalement et par écrit l'observation que les dépenses s'élevaient à la suite de chaque visite à une somme d'environ 150 livres, que la dernière réparation ne s'était élevée qu'à 130. Nous avons pensé en conséquence qu'il était de notre devoir de mettre ces différentes considérations, ainsi que l'état général de la dépense à faire, sous les yeux du Bureau de la Ville, afin de le mettre à portée de nous donner à cet égard les ordres qu'il jugera convenables.

Nous croyons devoir observer en même temps que le sieur Adam[2], marbrier, sans en avoir reçu l'ordre, a fait

1. « Les sieurs Chaillot de Prusse et Goutière proposent de nettoyer les quatre bas-reliefs du piédestal de la statue de la place des Victoires et de leur donner ensuite la couleur de verd antique par un procédé qui leur est propre pour les ramener à la couleur générale du monument, le tout moyennant la somme de 300 livres.

« A Paris, ce 22 novembre 1788.

« *Signé :* GOUTHIÈRE et CHAILLOT DE PRUSSE. »

2. « État de la réparation de la marbrerie du piédestal de la place des Victoires par Adam, sculpteur-marbrier, rue de Popincourt, sçavoir : pour le nettoyage du piédestal ainsi que les pièces à rapporter et à mastiquer, faire ragréer les joints des morceaux, reblanchir tout le piédestal, faire reposer les carreaux en mastic et faire enlever les taches d'huile, faire laver et nettoyer les carreaux, les marches, faire 30 à 40 pieds de joints, le tout évalué à 200 livres.

« Ce 22 novembre 1788.

« *Signé :* ADAM. »

Indépendamment des dépenses ci-dessus, il y eut une dépense

bronzer une partie de la figure de la Victoire; que nous avons désapprouvé ce procédé, qui est de mauvais goût et produisait un mauvais effet, et que nous lui avons donné l'ordre de ne pas aller en avant sur ce point et de faire remettre les choses dans leur premier état.

Fait à Paris, le 21 novembre 1788.

Signé : Poyet, Legrand.

Soit communiqué à M. le Procureur du Roi, ce 23 novembre 1788. *Signé :* Rouen.

A l'approche de la Fédération du 14 juillet 1790, l'Assemblée constituante, ne voulant laisser subsister aucun monument qui pût rappeler des idées d'esclavage, offensantes pour les provinces réunies au royaume, décréta, le 26 juin, sur la motion d'Alexandre de Lameth, que les quatre figures enchaînées au pied de la statue de Louis XIV sur la place des Victoires seraient enlevées avant le 14 juillet. Deux jours après, plusieurs artistes parisiens, membres de l'Académie de peinture, entre autres David, Restout et Jullien, soucieux de conserver des chefs-d'œuvre de l'art sortis de la main de Desjardins, rédigèrent une adresse à l'Assemblée nationale, qui fut présentée le 28 juin, à l'effet de proposer la construction, « dans un endroit remarquable de la Ville, d'un socle carré autour duquel on placerait les figures, mais sans chaînes, ni aucuns des accessoires flétrissants qui les accompagnent ». Lors de la discussion soulevée par cette proposition, l'un des membres demanda qu'on laissât les statues en place, en enlevant seulement les chaînes et les attributs de l'esclavage; M. Bouche fit observer que ce serait en pure perte, attendu qu'on

supplémentaire de 48 livres pour deux bornes à renouveler, de 42 livres pour deux piquants à la grille et de 12 livres pour des grilles au-dessus des gargouilles.

ne supprimerait pas l'attitude humiliante et l'air abattu de ces statues et proposa de passer à l'ordre du jour, qui fut décrété.

Déjà à cette époque le sentiment populaire était très surexcité et, le jour même où fut rendu le décret ordonnant la suppression des figures enchaînées, M. Bailly invita M. de Lajard, major de la garde nationale parisienne, à faire surveiller la place des Victoires afin d'empêcher le peuple d'anéantir lui-même ces monuments du despotisme et de la servitude. Ce ne fut qu'ajourné; le 14 août 1792, un décret de l'Assemblée législative ordonna l'enlèvement des statues, bas-reliefs, inscriptions et autres monuments en bronze; cette fois, rien ne pouvait plus sauver de la destruction le monument fastueux qui, dans la pensée du maréchal de la Feuillade, devait perpétuer le glorieux souvenir du règne de Louis XIV.

UN COLLECTIONNEUR ROUENNAIS

AU XVIII[e] SIÈCLE

LE PRÉSIDENT

ROBERT DE SAINT-VICTOR

Par M. Paul Ratouis de Limay.

Parmi les collectionneurs provinciaux du XVIII[e] siècle, le président de Saint-Victor nous apparaît comme l'une des figures les plus curieuses, les plus originales. Nul, croyons-nous, n'aima avec plus de passion, plus de spontanéité les œuvres d'art, nul ne voua aux maîtres flamands et hollandais du XVII[e] siècle culte plus enthousiaste.

Né à Rouen le 16 novembre 1738, Louis-Robert de Saint-Victor fut conseiller au Parlement de Normandie et, comme son père, président de la Chambre des Comptes, Aides et Finances de Rouen. Magistrat distingué, lettré et savant, membre de plusieurs académies[1], il consacra, pendant près de cinquante ans, une grande partie de sa fortune et des loisirs que lui laissait sa charge à former, tant dans son hôtel du

1. Il fit notamment partie de l'Académie de Rouen, comme son compatriote et contemporain le peintre Gabriel Lemonnier, dont la collection de dessins, donnée en 1868 au Musée de Rouen, fait l'objet, dans ce volume, d'une étude de notre confrère et ami Pierre Marcel.

faubourg Bouvreuil à Rouen que dans sa propriété de Saint-Victor-la-Campagne, l'une des plus riches collections que la province française ait comptée à cette époque. Avec une patience et un zèle de tous les instants, il parvint à réunir près de sept cents tableaux, environ cent cinquante dessins, plus de quinze mille médailles, dont cinq cents en or, des manuscrits enluminés des XIVe et XVe siècles, nombre d'émaux et de boîtes enrichies de miniatures. Dans ses richesses artistiques, le président de Saint-Victor mit son orgueil personnel; ses tableaux furent ses meilleurs amis, surtout aux heures de sa carrière troublées par les événements politiques.

J'habite, Monsieur, écrit-il en 1772 à son ami Desfriches, une assez belle terre que mon père n'a que trop magnifiquement bâtie et dans laquelle je ne me suis approprié que trois appartements fort spacieux et fort ornés. Dans le premier est une belle et nombreuse bibliothèque, mais plus choisie encore que nombreuse[1]. Dans le second, tout curieux doit se mettre à genoux en entrant; le lambris est couvert d'une jolie collection de tableaux que M. Descamps a formée, c'est tout dire. Sans magnificence, elle est agréable et même piquante; c'est tout flamant, genre qui convient mieux à mon goût et à ma fortune que les suppressions d'office sans remboursement et quelques autres malheurs ont fort altéré depuis quelque temps. Vous y trouverés des Van der Neer, des Van der Heyden, des Stewich, des Van Goyen, des Moucheron et Van der Velde...; mais ce n'est pas là, Monsieur, tout ce qui com-

1. Sa bibliothèque se composait de 3,000 volumes environ, parmi lesquels on remarquait, en éditions de choix, une grande partie des classiques grecs et latins, les œuvres de Corneille, Fenelon, Montesquieu, Buffon, Voltaire, Rousseau, etc. Entre autres opuscules, M. de Saint-Victor publia des *Considérations sur Ninon de Lenclos*, une *Lettre à un antiquaire de Paris*, les *Réflexions d'un amateur sur l'opéra de la Vestale*.

pose la richesse de ce cabinet, vous y verrés résider la vénérable Antiquité; une de mes passions dominantes, c'est la numismatique..... ..... Je suis né avec un goût et même un enthousiasme très décidé pour tous les arts et les talens, mais la nature avare ne m'a gratifié en même temps de dispositions que celles de me conduire à la médiocrité et point plus avant..... Un bon tableau me cause une émotion délicieuse que j'éprouve de même à la vue d'un dessin correct, spirituel, élégant. Je compte parmi les plus beaux jours de ma vie ceux où j'ai fait l'acquisition de mes tableaux, et parmi les momens les plus agréables de ma journée, à présent, ceux que je passe à les contempler les uns après les autres...

Pour pénétrer l'âme de ce fervent collectionneur, il suffit de lire quelques-unes de ces lettres si ingénues, si enthousiastes qu'il adressa à son « confrère en curiosité », le dessinateur orléanais Aignan-Thomas Desfriches. Quel plaisir et quel orgueil pour lui de décrire à son ami les beautés de ses tableaux! Avec quelle passion il exalte le génie de ces maîtres flamands et hollandais dont il possède, — ou croit posséder, — les chefs-d'œuvre! Et quand il s'agit d'échanges, quelle diplomatie, que de subtilités! Combien de regrets pour l'œuvre abandonnée, mais quelle amoureuse convoitise pour l'œuvre désirée! L'excellent Desfriches se hasarde-t-il à émettre quelques doutes sur l'authenticité d'un tableau de la collection amie et rivale, fiévreusement le président de Saint-Victor prend sa plume, et dans un plaidoyer de quatre, de six, de huit pages il discute, il réfute, il triomphe, mais jamais, même au plus fort de la bataille, il ne se départit de la courtoisie la plus affable.

Ces quatre lettres inédites[1] nous paraissent assez

1. Dans notre livre sur *Aignan-Thomas Desfriches*, nous

intéressantes, — assez amusantes tout au moins, — pour valoir d'être publiées :

A St-Victor, ce 19 juin 1774.

Mon cher bon ami, je rens grâces à la pluye qui m'empêche de faire une visite indispensable sans cela et qui me donne la satisfaction de vous écrire plus tôt que je n'aurais fait. Je trouve vos excuses d'une naïveté charmante, et je les reçois comme vous me les faites. Allés, mon très cher, tous les hommes sont de même, ils ne diffèrent en cela que par la sincérité; le moment présent les occupe, et leurs amis absens ont tort souvent dans leur esprit quand ce n'est pas dans leur cœur. Je dirai plus même : il faut dans les liaisons, pour les réveiller, le sel des circonstances; sans quoi elles s'assoupissent et deviennent languissantes. Deux amis éloignés ne s'en aimeront pas moins pour garder de part et d'autre le silence; et ils garderont ce silence s'il ne leur survient aucune occasion de le rompre. Est-ce indifférence? Non, mais paresse de se parler lorsqu'on n'a rien à se dire.

Congratulation sincère de ma part et joye bien partagée sur les deux nouvelles maîtresses entrées dans votre sérail. Vous sentés comme moi l'enthousiasme de la jouissance. Je n'ai rien de Michau, mais je voudrais bien en avoir quelque morceau, et surtout s'il était de votre choix.

Je suis toujours ravi de mes deux Peter Neefs et, quoi qu'en dise M. Descamps[1], quelque raison que vous me donniés de suspecter l'endroit d'où ils viennent, par ce que vous me dites de M. Desgravelles, non, je ne croirai jamais que ce soient là des copies et je m'y ferais plus-

avons donné dix autres lettres du président de Saint-Victor à Desfriches. Une lettre du président de Saint-Victor à l'avocat général Servan a été publiée par M. l'abbé Loth dans le *Précis analytique des travaux de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*, 1903.

1. J.-B. Descamps, l'auteur des *Vies des peintres flamands et hollandais*, directeur de l'école gratuite de dessin de Rouen et membre de l'Académie royale de peinture.

tôt hacher. J'ai un joli petit tableau sur cuivre d'Henri Stenwick dont M. Descamps faisait un cas infini. Mes deux Peters Neefs[1] l'écrasent. L'entente du clair obscur dans celui de nuit est admirable. Il y a sur les côtés deux chapelles éclairées par des lampes qui produisent des accidens de lumière merveilleux. La multitude, la variété des figures l'enrichissent encore, mais, pour celui de jour, il est d'un éclat, d'une vérité qui enchante les moins connaisseurs. Si ce sont là des copies, si ce n'est pas du parfaitement beau, si mon admiration est trompée dans son objet, je n'ai plus qu'à m'arracher les yeux, et je ne sai pas distinguer du bleu d'avec du jaune ou du verd. Indépendamment de la vétusté du bois, dont les signes sont visibles, ainsi que de la peinture, qui est également sensible, je regarde comme impossible à tous les peintres du Monde d'imiter ces gens-là. Si notre ami Descamps m'avait dit : ces deux tableaux sont originaux, mais trop chers, à la bonne heure; mais il m'a cent fois répété : ce sont de très belles copies, et si c'étaient des originaux ils vaudraient 10,000#. A l'égard du prix, on me les faisait d'abord 2,000# seuls, mais à la fin on me les a lâchés à 50 louis, avec deux tableaux de fruits sur toile très beaux de Perpette; ces derniers ont environ 12 pouces de hauteur sur 15 pouces de large. Tous les quatre sont fort richement embordurés. On m'a juré que les deux tableaux de fruits coûtaient 8 louis les deux, ce qui réduit mes deux Peters Neefs à 1,000#. C'est beaucoup d'argent sans doute; mais comme ces deux morceaux sont beaux! On se promène autour des piliers, dans les chapelles, partout! Tout est grand, vaste, majestueux, la perspective est exacte sans dureté, et régulière sans sécheresse. J'en demande pardon à mon cher Descamps, mon très respectable maître, mais je ne puis imiter ce jeune élève qui, étant à l'Opéra près de son gouverneur, lui demandait : *Monsieur, ai-je du plaisir?* Ceux-ci m'en ont fait dès le premier coup d'œil un si vif, si soutenu, qu'ils m'ont subjugué tout d'abord. En vérité, j'en ai presque perdu pendant huit jours le sommeil, et tous les jours, ou plustôt

1. Sans doute les nos 110 et 111 du Catalogue de la vente du président de Saint-Victor qui furent vendus 1,351 francs.

vingt fois par jour, je ressens un nouveau plaisir de les avoir et de les examiner.

Vous ai-je dit, mon très cher, que j'avais fait le mois dernier à Rouen, chez Vattier, avec bien de la peine de sa part, l'acquisition d'un beau tableau d'Herman Svannevelt ou Hermand d'Italie? Il a quelques 24 pouces sur 18; il est d'un coloris chaud et doré. Il représente une fontaine pratiquée au haut d'un monument antique; au pied de l'édifice est une femme et un petit garçon avec une cruche et un panier, et un chien qui aboye après un chasseur et des chiens qui se reposent sur les degrés. Auprès est une belle ruine, au travers de laquelle on apperçoit un beau percé de campagne où l'on distingue des gens à cheval. La peinture s'écaille un peu, et le tableau aurait besoin d'être repassé sur une toile neuve. Il m'a coûté 6 louis et je ne le donnerais pas pour 12.

La belle vente qui s'est faite ce mois-ci à Anvers du cabinet Van Schorel[1] dont j'ai le catalogue! Que n'ai-je eu ma liberté et de l'argent!

Je ménage toutes mes ressources pour une idée sur laquelle je veux, mon très cher, vous consulter. J'aime mon fils à la folie; il devient plus aimable et est aussi gentil que jamais. Je voudrais son portrait, mais qui fît en même temps tableau de cabinet. Pour cela, je cherche un ami, une protection auprès de M. Greuze. Dans le voyage que je compte faire à Paris au mois d'octobre prochain, j'irais, muni de protections, chés cet habile artiste; je lui mènerais le petit modèle dont les grâces ingénues et enfantines pourraient le toucher, et j'obtiendrais peut-être de lui qu'il me composât un petit tableau où il ferait entrer la tête de cet enfant. J'aurais alors un morceau bien intéressant de toutes manières. Comme je ne suis ni seigneur, ni fermier général, j'espère qu'avec de la protection il me traiterait non selon mon mérite, mais selon mes facultés. Répondés-moi à cet égard et communiqués-moi vos idées[2].

1. Ancien bourgmestre de la ville d'Anvers. La vente de sa collection eut lieu le 7 juin 1774.

2. Le 15 août 1774, il écrit à Desfriches : « J'ai acquis une double protection auprès de M. Greuze; un parisien, de ses

Vous m'avés fait le plus grand plaisir de penser à moi auprès du fameux Sauvage, mais tâchés qu'il double sa complaisance en me faisant deux pendants. Je payerai les 2 louis dans le temps et à la personne que vous m'indiquerés. Veillés à me les faire tenir. Je crois M. de Miromesnil maintenant à Paris. Peut-être que les changemens dont on parle dans le gouvernement en apporteront à son état; je souhaite que ce soit en mieux.

Adieu, mon très cher, écrivés-moi quand vous le pourrés, mais, sans vous gêner; quand vous ne serés point en train de faire des chefs-d'œuvre avec votre crayon, faites trotter votre plume en ma faveur. Mes complimens à nos aimables connaissances d'Orléans. Vale et ama.

St-Victor, ce 10 février 1777.

Il faut, Monsieur et cher bon ami, il faut renoncer aux *Michau* et, bien pis que tout cela, il faut renoncer à ce qui me coûte infiniment davantage, au bonheur de vous obliger et de vous montrer par des effets la vivacité de ma reconnoissance, au moment même où vous l'augmentés encor par de nouveaux bienfaits.

Imaginés, mon très cher, que ces deux Michau sont à moi, que vous les désirés, que vous n'avés de Ruysdael que votre plus beau tableau de ce maître et que je vous propose de le céder en échange. Répondés : que feriés-vous?

Imaginés que ce petit Vandeneer est la perle, la fleur de mon cabinet; indépendamment du prix qu'il me coûte, qui est très cher et ne fait pas encor la moitié de sa valeur, de la rareté des morceaux de ce maître et de mon attachement particulier, ce tableau est tellement capital dans ma petite collection que je ne pourrais l'en détacher

amis, qui est venu passer un jour ici, lui a parlé de moi et m'a marqué qu'il l'avait trouvé à cet égard dans des dispositions favorables sur lesquelles je pouvais compter. Je sonderai ma bourse avant de sonder sa complaisance, parce qu'il pourroit bien arriver que l'une ne pourrait pas payer l'autre. Si j'y vois cependant de la possibilité, je mettrai en usage la manière de me conduire que vous me faites l'amitié de m'indiquer. »

sans la déshonorer. On peut bien renoncer à un bras ou à une jambe, mais à la tête! Autant vaudrait tout perdre.

Je suis si pauvre, mon cher ami, que j'ai bien peu le moyen d'échanger. Si cependant il vous fallait absolument des sacrifices, j'ai deux très beaux campemens de *Van Bloum* qui portent environ 10 pouces sur huit de hauteur, très bien embordurés. J'ai aussi deux très beaux Bonav. Peters, dont l'un représente une violente tempête, avec une très belle fabrique par opposition en repoussoir. Le pendant représente un beau calme et l'abordage d'un gros navire sur une côte sauvage, dont les habitants accourent dans le costume du pays pour admirer les nouveaux hôtes qui viennent les visiter. Ces deux morceaux sont très piquants, l'un pour l'effet, l'autre pour le suave et l'harmonie du ton. J'estime ces deux derniers morceaux 25 louis, quoiqu'ils ne me coûtent pas cela dans une affaire considérable que j'ai faite avec un Hollandais qui a passé par ici. Tous ces tableaux sont sur bois, signés des maîtres, purs et hors de tout soupçon. Si vous voulés vûe sur ces objets, je ne pourrais vous les envoyer que dans la semaine sainte, j'entens les deux Van Bloum, parce qu'ils sont ici à ma campagne dont je repars et où je ne pourrai retourner que le lundi saint; les deux autres sont à Rouen, je pourrais vous les envoyer tout de suite. Pour les Van Blœmen, je vous devrais une dizaine de louis de retour, quoiqu'ils soient très beaux, et vous en jugerés. Pour les deux Bonav. Peters, ce serait toujours troc; je les pleurerais même longtemps, et les seuls Michau pourraient essuyer mes larmes. Ils sont ovales, la bordure est un peu ancienne, mais peut encore passer, et je m'en contente.

O mon bon ami, que j'aimerais bien mieux que vous daignassiés vous contenter d'espèces, quoique je n'en aye guères, et recevoir onze louis comptant à Pâques prochain et un billet de onze louis à Pâques 1778! Dussions-nous (comme il serait raisonnable) y faire entrer l'intérêt du retard. Cette œuvre serait belle, généreuse, méritoire aux yeux de l'amitié. Vous êtes si riche! Votre collection si prétieuse et si bien choisie! Qu'est-ce que deux Michau de moins, quelque soit leur mérite, dans un

Cabinet comme le vôtre? Faites cet effort, mon bon ami, ne grêlés point sur le persil, et n'enrichissés point un misérable aux dépens de ses dépouilles.

Si cependant vous exigés encor une fois des sacrifices, il faudra vous en faire. Hormis celui du Vandeneer que vous reconnaîtrés vous-même trop capital pour n'être pas impossible, il n'en est point que je ne vous fasse. Vous en possédés un petit ovale qui serait un trésor pour moi si je n'avais pas celui que je possède. Au reçû des deux Michau, je vous envoye par la diligence suivante les deux Bonav. Peters, si vous l'exigés, ou bien les onze louis et le billet des onze autres. Réponse, je vous en prie, et aimés un peu celui qui ne cessera jamais de vous aimer.

Rouen, ce 18 février 1779.

Je vous remercie de tout mon cœur, mon cher ami, de la complaisance que vous avés de vouloir bien démeubler votre cave en ma faveur et je ne vous demande plus qu'un dernier conseil à cet égard : si vous croyés que le vin de 1776 puisse se garder encor deux à trois ans, envoyés le moi, et si vous le croyés meilleur que celui du marchand. Cependant, si vous le croyés cher et que vous espériés, selon le cours des probabilités, que je puisse gagner à attendre, attendons. Car les frais de voiture et de droits augmenteront d'un grand tiers, et je suis sûr que le vin me reviendrait à tout près de 200#, ce qui ne laisserait pas d'être beaucoup. En cela comme en tout, que l'amitié vous conduise et faites pour le mieux.

Ne m'en voulés point, mon bien bon ami, si je suis un peu négatif sur l'article des tableaux lorsque vous êtes la complaisance et la bonté même. Mais je les aime tant! Et c'est m'arracher les entrailles que me les demander. Si vous saviés toutes les petites folies que j'ai faites et que je fais encor à cet égard, vous me plaindriés au lieu de me faire des reproches; lorsque je troque un tableau, je voudrais prendre celui qu'on me donne et retenir celui que je cède. Ce n'est pas l'intérêt qui me guide, car je ne fais aucun cas de l'argent lorsque j'en ai, sans cependant être

dupe; car, heureusement, dès que je trouve les demandes exorbitantes, le désir cesse.

Je ne vous offrais mon Van der Broeck que parce que j'en ai deux. Celui que je vous offrais est très beau. M. Descamps me le fit prendre pour 4 louis. Il est aussi beau qu'un Mignon et très intéressant. Mais vous n'en voulés point. Mon Bonav. Peters est charmant. C'est une marine. Le repoussoir est un quai garni de jolies figurines; sur l'eau, un peu agitée, flottent plusieurs barques et entr'autres un gros navire, derrière laquelle on détaille toute une ville maritime avec ses édifices et ses tours. Sur le haut du côteau, dans la demie teinte, on distingue le fort qui commande la ville; le tableau est sur bois très pur; le ton est clair, vaporeux, argentin, un beau ciel coupé de nuages légers (haut, 16 p. 6 l.; larg. 12. 3 l.). La bordure est fort élégante, ornée de festons et de rosaces. Il ne m'a coûté que 5 louis et je n'en ferais le sacrifice qu'à vous; trop heureux si vous vouliés me le laisser!

A l'égard de votre Vangoyen, mon cher ami, quoique j'en possède déjà huit à neuf, si vous voulés me faire le sacrifice du vôtre, d'après ce que vous m'en dites, votre seule description et votre jugement, acceptés en 300# qui vous seront payés comptant au reçû du tableau. Ce Maître n'est pas cher; il en pleut à Paris et dans les provinces. J'en ai eu un très joli tout embordure d'un marchand pour un louis. Les beaux sont plus chers, mais songés aussi que je vous en offre 300# et comptant. C'est assurément tout ce qu'il vous a coûté. Voudriés-vous gagner sur un ami? Laissés-moi vous devoir le surplus en reconnaissance. Je vous en prie, mon bien bon ami, les mains jointes! Au reçû de la présente, collés le dans sa bordure, ce qui préserve de tout accident. Encaissés-le grossièrement, mais solidement, et envoyés-le moi par les diligences. Elles ne coûtent pas plus que les messageries et on est servi tout à l'heure.

Si vous exigés mon Bon. Peters, je vous le sacrifierai en pleurant, mais je vous l'enverrai et vous y mettrés le prix. Rien si vous voulés. Je vous dois déjà tant! Ne me

refusés point, et recevés pour gage de ma gratitude vive et éternelle l'embrassade la plus tendre et la plus sincère de votre serviteur et bon ami.

De Saint-Victor.

Réponse au plustôt.

Rouen, ce 27 avril 1779.

En vérité, mon cher bon ami, il est des momens de découragement où l'on renoncerait à la curiosité. Il est inconcevable à quel point varient les meilleurs connaisseurs et comment un pauvre amateur qui s'amuse à les consulter en est bercé tour à tour.

J'ai remarqué que tel tableau était admiré par un fin connaisseur, blâmé par un autre, aussi fin que le précédent. J'ai vû même M. Descamps, nôtre ami M. Descamps, asseoir les jugemens les plus douteux. Croiriés-vous qu'il n'a presque rien dit du tout de nos deux Michau et qu'il les a même trouvés noirs? Il m'en a vendu quelques-uns qu'on m'a trouvé très médiocres et excessivement chers. Finalement, je ne sai qu'en croire; j'ai la plus forte idée (sans oser pourtant l'assurer) qu'il a trouvé bien original et fort beau le tableau de Bonav. Peters que vous critiqués si amèrement. Il y a aussi un élève ami de M. Doyen, peintre très distingué, qui dessine comme un Ange et apprétie vos dessins en Maître, qui copie même les Ruysdaëls à faire presque illusion, dont l'honnêteté et les mœurs répondent au talent, qui a trouvé ce tableau charmant et m'a bien conseillé de ne jamais m'en défaire. Si c'était un âne qui parlât ainsi ou un fripon, je m'en défierais, mais c'est un très galant homme, fou de peinture, qui en a beaucoup vû, et, je vous le répète, d'un talent très distingué. Eh bien, mon cher ami, comment décider ici entre Rome et Carthage? J'ai moi-même aussi beaucoup de Bonav. Peters, bien purs, bien originaux (car j'en tiens seulement quatre de M. Descamps); eh bien celui-là est un des plus beaux. Il m'a été vendu par *Joli*, m[d] de Paris. Presque tous les tableaux que m'a vendu ce Joli ont passé sous les yeux de M. *Vernet*, mon ami, qui les a trouvés superbes et me les a estimés beaucoup plus

qu'on ne me les faisait. De ce nombre, deux *Francesca delle Musa*, deux *Panini*, un *Vangoyen*, un *Claude Lorrain*, etc. Il serait singulier que ces tableaux vous parussent aussi mauvais. J'y ai déjà attrapé M. Descamps et j'ai tendu à ses connoissances des pièges innocens où je l'ai vu tomber. Que croire après cela? Soi-même, son goût, ses yeux et son plaisir. Par exemple, mon cher ami, croiriés-vous que moi indignissime, moi profane, moi ver de terre en peinture, j'ose presque me révolter contre mon Maître, contre un Virtuose tel que vous, c'est tout dire; et j'ose vous soutenir que le tableau en question est certainement un *Bonav. Peters*. Bien plus, je le parierais le prix du tableau. Les Bonav. et les Vangoyen sont deux Maîtres sur l'authenticité desquels j'ose assurer de n'être jamais trompé. Je les reconnais toujours d'une lieue loin, et même je les sens. J'en ai tant vû, il m'en a tant passé par les mains. Je décidai tout d'abord copies du premier deux morceaux qu'un marchand ces jours derniers m'assurait originaux. Je me mis à rire et lui aussi. Vous riés peut-être vous-même de ma présomption, mais je la crois un peu fondée quant aux maîtres flamands. Pour les maîtres français et italiens, je n'ose pas seulement souffler et j'attens la décision des oracles. Je suis sûr, mon bon ami, que j'aurais reconnu le Vangoyen que vous m'annoncés de la porte de votre cabinet.

Quant au Bonav. que vous me renvoyés, je le reverrai avec plaisir, et j'ose dire même avec autant de plaisir. Indépendamment du *B. P.* qui ne forme chés moi qu'une bien légère présomption, quoiqu'il soit bien authentiquement la signature autographe, je vous répondrai : 1° que le ciel est tel qu'il est bien souvent dans les Bonav., déchiré et un peu égal dans les nuages. Le repoussoir du tableau, qui est un petit bout de quai, est tapé comme de ce maitre, avec ses ombres glacées de bistre comme il les fait presque toujours; les eaux sont legères, transparentes, bien dans leur plan, le petit bout de ville qu'on apperçoit derriere les navires et entre les cordages est léger et tout à fait intéressant. Le petit château au-dessus de la côte est dans la vapeur et parfaitement dégradé. A l'égard des

figures, elles m'ont parû exactement semblables à toutes celles des tableaux les plus originaux, les plus avérés et les plus indubitables, s'il y a rien *d'indubitable* après tout ce que je vois et j'entens tous les jours. En vérité, mon cher ami, après ce que vous me marqués, je doute si vous avés vû mon tableau et s'il n'a point été changé en route; car je ne le reconnais nullement à la description que vous m'en faites, ni au défaut de perspective et d'aplomb dans la grosse tour carrée. Finalement, il peut n'être pas le chef-d'œuvre de ce maître, mais je le soutiens et le parie original. A l'égard du Vangoyen, vous êtes bien difficile de ne trouver encor celui-ci absolument d'aucune valeur, quoique vous ne lui disputiés pas l'originalité. J'ai une envie démesurée de voir celui que vous me vantés tant, mon bon ami, et qui doit tout écraser. Je l'admirerai de bonne foi, car j'aime à admirer, mais je ne me gênerai point non plus pour vous en faire la critique juste et raisonnée s'il en est susceptible. Ce maître est infiniment commun et sa manière très expéditive n'a presque rien produit d'achevé. C'est pourquoi il est ordinairement à si bon marché et un tableau de 20 louis de ce Maître doit être un prodige en son genre. Je vous prie, mon bien bon ami, de me l'expédier par la première diligence au reçu de la présente. Toute la grâce que je vous demanderai si je le garde comme je le présume très fort d'après tout ce que vous m'en avés dit et répété, c'est de recevoir dix louis à la Saint-Michel et les autres dix louis au premier janvier prochain. Ces arrangements diffèrent bien peu des vôtres. Nous la verrons donc, s'il plaît à Dieu, cette perle des Vangoyen devant qui tous ceux du Maître ne sont que du fumier!

Malgré tout ce que vous me dites, mon bon ami, je vous montrerai mes deux collections de ville et campagne avec enthousiasme et avec confiance, surtout celle de ville, qui est la plus choisie et la plus riche, quoique la moins nombreuse; et j'ose vous annoncer que le Vangoyen en question n'y pourra figurer que dans la pièce secondaire et que vous n'auriés pas vous-même le courage de rien déplacer de la pièce principale pour l'y admettre. Vous qui voyagés, qui allés à Paris, qu'est-ce

qu'un mauvais louis d'or et trois jours pour venir voir tout cela ici et un ami qui vous aime! Vous n'avez pas, vous, un enfant et un précepteur pendus sans cesse à vos côtés. Venés, je ne vous crains pas, malgré toute la sévérité de votre critique, et je n'y répondrai point avec obstination et préjugé de propriétaire, mais vous verrés que si j'ai une main ignorantissime j'ai quelque peu de langue et de raisonnement.

A l'égard du Bonav. Peters, je ne serai jamais embarrassé de le replacer ici ou de le rendre au marchand, qui me le reprendra sans difficulté. Je comptais et compte encor que je vous en faisais un sacrifice. J'attens le Vangoyen tant vanté et tant désiré et surtout en avance le petit dessin précieux que vous m'annoncés et dont je vous remercie, mon bien bon ami, du meilleur de mon cœur. Adieu, aimés-moi toujours, on ne s'en aime pas moins pour disputer un peu et n'être pas du même avis dans les productions des arts.

Comment l'auteur de ces lettres, comment le conseiller honoraire au Parlement de Normandie, seigneur de Saint-Victor-la-Campagne, devint-il, à la Révolution, Louis Robert, officier municipal, jacobin des plus ardents[1] ? Par quelle aberration mena-t-il, lui, le collectionneur passionné, une campagne acharnée pour obtenir « au nom du bon goût, de l'égalité et de la très grande majorité des artistes et des citoyens » la destruction de la chaire archiépiscopale de la cathédrale de Rouen, œuvre remarquable de l'art du xve siècle? Sa joie ne fut-elle pas simulée quand il vit tomber, pour ainsi dire sous ses coups, « dans une nuée de poussière, cette épouvantable machine », et ne sommes-nous pas portés à croire

1. Sur le rôle de M. de Saint-Victor pendant la Révolution, voir l'ouvrage de F. Clérembray, *la Terreur à Rouen*, auquel nous empruntons ces détails.

qu'en agissant ainsi Louis Robert n'avait d'autre but que de sauver à tout prix du pillage révolutionnaire les collections de Robert de Saint-Victor, ces collections pour lesquelles il avait déjà fait tant de « petites folies » ?

Malgré des gages de civisme aussi notoires, les Jacobins finirent eux-mêmes par suspecter la sincérité de ses convictions républicaines et par se demander si le seigneur de Saint-Victor ne se cachait pas sous les apparences d'un montagnard. Dénoncé, Louis Robert fut arrêté le 27 octobre 1793 comme ex-noble et père d'émigré[1] et conduit à la maison de détention de Saint-Yon. De cette prison, il écrivait un mois après à Pillon, membre du Comité de surveillance, son ancien ami : « Mon arrestation a confondu le patriotisme et confondu jusqu'à l'aristocratie... Regarde avec quels individus pour la plupart je suis détenu et vois si de pareilles chaînes ne m'avilissent pas à mes propres yeux... Les rues sont pavées, les campagnes sont peuplées d'ex-nobles et parents d'émigrés qui n'ont pensé ni agi comme moi, il s'en faut... Ils vivent chez eux et moi je suis en prison ! »

En vain multiplia-t-il les suppliques, en vain Mme de Saint-Victor demanda-t-elle à la Société populaire d'intervenir, Louis Robert resta plus de dix mois à Saint-Yon. La prison dut cependant lui être assez douce puisqu'il obtint l'insigne faveur d'avoir pour codétenus nombre de ses amis les plus fidèles, de ses tableaux et de ses bibelots les plus aimés ! C'est

1. M. de Saint-Victor, veuf de Mme Le Camus, s'était remarié en janvier 1787. Il avait un fils, Louis-Auguste, émigré, dont le mobilier fut vendu en août 1793, et trois autres fils restés en France. En l'an VIII, sa fortune était évaluée à 290,000 livres environ en immeubles et à 40,000 livres en mobilier et rentes.

ainsi que l'inventaire[1] dressé le 10 mai 1794 de tous les objets « déposés dans les pièces occupées par Louis Robert à la maison d'Yon » mentionne, en plus d'effets et de livres, des tabatières et des bonbonnières en écaille ou en ivoire, enrichies de dessins, et près de cinquante tableaux pour la plupart sur bois. On y relève entre autres « une bonbonnière en yvoire à deux médaillons, fleurs et fruits, cercles et gorge en or, — une boette en écaille, portrait de femme et médaillon, garnie en or; — deux paysages sur bois par Mayère; — cinq paysages par Robert; — deux testes d'homme par un maître français; — une *Descente de Croix*, sur bois, par un maître flamand; — une *Mangeuse de confitures*, par un maître français; — deux paysages, sur bois, par Pagniez; — un intérieur de cuisine, deux bouquets et deux corbeilles de fruits, sur toile, par Perpète; — un paysage avec fabriques et figures, par Boucher; — deux têtes d'enfant, par le même, etc. ».

La tempête révolutionnaire passée, le président de Saint-Victor rentra en possession de ses richesses artistiques qui avaient été inventoriées pour une somme insignifiante. Au prix de quels efforts il les avait sauvées! Il mourut le 15 janvier 1822 dans sa propriété de Saint-Victor-la-Campagne. Ses collections furent transportées à Paris quelques mois plus tard pour y être vendues. Le catalogue de ce véritable musée ne compte pas moins de 200 pages. Il fut rédigé par Pierre Roux (du Cantal), « artiste, appréciateur d'objets d'arts » : « Pour donner une idée de cette collection, composée de productions des trois écoles, mais plus particulièrement de celles

1. Cet inventaire, conservé dans les archives municipales de Rouen, a été publié par M. Clérembray, *op. cit.*

de Flandre et de Hollande, écrit Roux dans l'Avertissement, nous citerons environ trente tableaux de Téniers, un grand nombre de Ruisdael précieux, de Berghem, Wouwermans, Terburg, Mieris, Ostade, Vanden Velde, Cuyp, Rembrandt, Paulus Potter, Peter Neefs, Ph. de Champagne, Le Sueur, Stella, J. Vernet, Lantara, Greuze, Vanloo, Debucourt, etc. Nous ajouterons environ 150 dessins par Boissieu, Vernet, Lantara, Berghem, etc., plusieurs gouaches par Moreau, Leprince, Louterbourg, etc.; 15,500 médailles antiques, dont 500 en or, 6,000 en argent, le surplus en bronze. Environ 260 objets antiques ou bronze. Une riche collection de boîtes en or et en matière précieuse. Cette réunion unique eût mérité sans doute l'attention du prince infortuné dont la France et les arts pleurent la perte, mais un doux espoir nous reste : son auguste veuve partageait les nobles goûts de son époux. Cette princesse, qu'un courage héroïque a pu seul faire survivre à sa douleur, nous a donné un rejeton, ange consolateur de la France, qui doit être un jour aussi le protecteur des beaux-arts. Les plus précieux objets de la collection dont la vente nous est confiée, acquis pour former un cabinet au jeune prince, intéresseraient ses premières années, formeraient ses goûts et conserveraient à la France des richesses qu'on ne peut plus reproduire. »

Les collections du président de Saint-Victor furent dispersées les 26 novembre 1822 et 7 janvier 1823, à la galerie Le Brun. Le total de ces deux ventes dépassa 500,000 francs[1]. Que les plus fortes enchères

1. La Bibliothèque d'art et d'archéologie possède un exemplaire du catalogue de la vente du président de Saint-Victor avec les prix d'adjudication marqués pour les tableaux. Nous avons relevé entre autres : un *Paysage*, de J. Ruisdaël,

aient été aux tableaux flamands et hollandais, cela n'est pas pour surprendre à une époque où l'art du XVIIIe siècle français était en pleine disgrâce. Tandis qu'un *Grand calme* de Guillaume Van de Velde montait à 8,000 francs, qu'un *Paysage au crépuscule* de Nicolas Berghem et un *Intérieur d'estaminet* de Téniers étaient payés respectivement 7,500 francs et 5,800 francs, un *Mezzetin* de Watteau atteignait péniblement 63 francs, deux tableaux de Chardin, représentant deux enfants, l'un assis, l'autre debout, ne dépassaient pas 36 francs 50, une *Annonciation*, esquisse terminée de Fragonard, était adjugée 31 francs et un *Paysage* de Boucher ne trouvait pas amateur à plus de 13 francs!

Le temps n'était plus des « magots » de Téniers, mais le petit groupe des La Caze, des His de la Salle, des Marcille était à la veille de surgir, qui, tout en appréciant l'art des Flandres et de la Hollande, allait réhabiliter notre XVIIIe siècle de façon éclatante et durable.

3,555 fr. — Un *Moulin à eau*, du même, 3,240 fr. — *Le Martyre de saint Étienne*, de Ph. de Champaigne, 1,803 fr. — *Moise sauvé des eaux*, de Rembrandt, 2,350 fr. — *Le Bois de la Haye*, de Paul Potter, 2,700 fr. — *Un Astronome*, de Gérard Dow (provenant de la galerie du prince de Conti), 1,600 fr. — *Un Point de vue de Hollande*, d'Adrien Van de Velde, 3,200 fr. — *Une Dame hollandaise lisant une lettre*, de Terburg, 2,860 fr. — *Paysage*, de Van der Heyden, 4,000 fr. — *David vainqueur de Goliath*, de Poussin, 700 fr. — *L'Écouteuse aux portes*, de Greuze, 1,551 fr. — *Le Retour sur soi*, du même, 256 fr. — *Une Fête de village*, de Debucourt, 550 fr. — *Comédiens et comédiennes jouant sous une tente*, de Watteau, 124 fr. — *Paysage avec moulins à vent*, de Fragonard, 79 fr. — *Une servante dans sa cuisine*, de Lancret, 152 fr. — Le Musée du Louvre possède dans la collection La Caze un *Paysage* d'Everdingen provenant de la collection du président de Saint-Victor.

PIERRE-ALEXANDRE WILLE

LE FILS

(1748-1821?)

Par M. Louis Hautecœur.

Venu jeune de Prusse et bientôt naturalisé Français, ami de Greuze et des artistes les plus célèbres de France et d'Allemagne, entêté collectionneur, auteur de *Mémoires*[1] qui fleurent un vieux parfum de *gemütlichkeit*, le bon Jean-Georges Wille fut parmi les graveurs célèbres du XVIIIe siècle. Son fils, Pierre-Alexandre, profita de sa renommée; il ne s'agit pas ici de rendre à ce peintre, dessinateur et graveur, une place à laquelle il n'a pas droit, mais de faire revivre en quelques pages un élève de Greuze qui fut en même temps un aimable homme.

Pierre-Alexandre naquit le 19 juillet 1748 sur la paroisse de Saint-André-des-Arts. Son enfance s'écoula dans la maison paternelle du quai des Grands-Augustins, parmi les burins et les bouteilles d'eau-forte; son père était penché tout le jour sur le cuivre; son oncle Chevillet exerçait le même métier et tous leurs amis étaient des graveurs : c'était Preisler, c'était de

1. *Mémoires et Journal de J.-G. Wille*, publiés par G. Duplessis. Paris, 1857, 2 vol. in-8°. Ce *Journal* est le principal document pour la vie de P.-A. Wille le fils. Nous y renvoyons donc une fois pour toutes.

Launay, c'était Lempereur, Ingouf, Müller, ce fut bientôt Choffard, Basan et les autres. Du haut en bas, la maison peu à peu s'emplissait de chefs-d'œuvre achetés aux grandes ventes dans l'émotion des enchères. Les meilleurs maîtres de la Flandre et surtout de la Hollande étaient représentés : Gérard Dow, Brauwer, Teniers, Van Goyen, Steen, Mieris, Schalken, Berghem étaient les peintres favoris de Jean-Georges, qui consciencieusement se plaisait à les reproduire. L'enfant entendait louer ces toiles par les innombrables Allemands qu'accueillaient l'hospitalier graveur, il entendait parler de Dietrich que son père tenait en si haute estime. De cette maison Pierre-Alexandre gardera le souvenir toute sa vie; il aura le dessin un peu sec des graveurs, il aimera surtout la peinture de genre et n'inclinera pas devant le classicisme académique et italien son amour des Hollandais.

Le maître à qui le confia son père n'était point fait pour modifier de tels goûts. Jean-Georges était l'ami de Greuze; peut-être l'avait-il connu par Diderot, dont il avait habité la maison. Peu de temps après que Greuze fut revenu d'Italie, Wille le jugeait déjà un peintre « profond et solide » et le nommait « son vrai ami »; il ne cessa, durant plusieurs années, de lui acheter des peintures et des dessins, des têtes de femmes, des études pour *l'Accordée*, une cuisinière debout qui fait ses comptes.

A peine Pierre-Alexandre eut-il fait sa première communion que Jean-Georges le conduisit chez Greuze. On lit dans son *Journal*, à la date du 15 avril 1761 : « Notre fils est allé pour la première fois chez notre ami M. Greuze pour être son élève. Heureux s'il veut bien profiter sous un tel maître de peinture. »

Pierre-Alexandre y demeura deux ans; il vit donc Greuze peindre son *Accordée de village*, ses portraits de Babuti, de Mme Greuze, son *Paralytique secouru par ses enfants*. Il apprit chez lui tous les secrets d'un art littéraire, suivant l'évangile de Diderot. A quelles études fut-il occupé? Nous l'ignorons; son père nous a simplement dit la cafetière d'argent qu'il porta à la jolie Mme Greuze pour les étrennes de 1762.

Nous ne savons pas davantage pourquoi l'année suivante Pierre-Alexandre quitta son maître et passa dans l'atelier de Vien. Certes, Jean-Georges conservait encore d'excellentes relations avec l'ami Greuze qui devait bientôt exécuter son portrait; peut-être le graveur rêvait-il pour son fils de glorieuses destinées, espérait-il le voir devenir pensionnaire du roi à Rome, peintre d'histoire, et peut-être fut-ce la raison pourquoi Pierre-Alexandre alla suivre les leçons d'un homme qu'on commençait à regarder comme le restaurateur de l'école et dont Diderot affirmait *Sapit antiquum*. Pierre-Alexandre demeura plusieurs années chez Vien, car, le 9 janvier 1766, il porte à son maître, en témoignage de reconnaissance, douze bouteilles de grave. Vien prétendit lui donner le goût de la grande peinture. Il l'envoya copier au couvent des Chartreux les tableaux de Lesueur; mais le jeune homme ne parvint jamais à dessiner très correctement. Il avait d'autres goûts. Quand Jean-Georges rapportait de quelque vente un Van Berghem, il « marquait la plus grande joie »; quand son ancien maître Greuze peignait le portrait de son père, il passait des heures en contemplation. Aux scènes de l'histoire romaine, il préférait les scènes de genre, et lorsqu'il donnait à l'ami Hubert une petite œuvre de débutant, c'était

deux paysans qui demandent l'aumône à leur seigneur et à sa femme (1764).

D'ailleurs, ses véritables maîtres n'étaient-ce pas son père et les artistes allemands qui l'entouraient? Tous ces gens-là aimaient les arrangements pittoresques, les bonnes femmes dans les chaumières et le grouillement des enfants. Ils entreprenaient au mois d'août et de septembre de joyeuses expéditions : à pied, en carrosse, le père Wille s'en allait avec ses amis et ses élèves, avec Hin, le peintre du duc des Deux-Ponts, avec Weirotter, avec Zingg, Schmuzer, Halm, Vangelisti, Freudenberg, Guttenberg, avec ce gros farceur de Baader. On gagnait l'abbaye de Saint-Maur, Arcueil, Sceaux, Longjumeau « et tout le monde les connaissait dans ce quartier-là ». On dessinait des vieillards, des enfants, on croquait les bords de l'Yvette et l'on se portraiturait en négligé, sans perruque. Parfois Pierre-Alexandre s'aventurait plus loin, à Sens, chez l'évêque de Callinique ou chez le bon ami Desfriches, à Orléans[1]. De ces courses, il

1. M. Paul Ratouis de Limay possède deux lettres adressées par P.-A. Wille à son ancêtre Desfriches. L'une a été publiée par J. Dumesnil dans son *Histoire des plus célèbres amateurs français* (t. III, p. 154); il a bien voulu, ce dont nous le remercions très vivement, nous permettre de reproduire l'autre :

« *A Monsieur Desfriches à Orléans.*

« Monsieur,

« Je ne scais coment réparer la négligence que j'ai eu de ne pas vous avoir eccris aussi tôt mon arivé à Paris pour vous remercier des bontés dont vous avés bien voulu m'honorer pendent le séjour que j'ai fait dans votre maison, mais étant resté encôr quelque temps à Estempes, je suis arivé si fatigué à Paris que je n'ay cherché d'abord que du repos, lequel repos fut suivi d'une flution à la joue droite causé par les vents continuels qui régnent le long de la route d'Orléans, mais

rapportait le goût du paysage, exact, familier, à la manière des Allemands ou des Flamands, des scènes intimes, et tout cela n'était pas fait pour l'encourager aux grandes machines académiques.

Et puis aussi le père Wille aimait le théâtre; il fréquentait assidûment la Comédie italienne, et quand, le 15 décembre 1764, il y mena pour la première fois son fils, « cela lui fit un plaisir infini, car il ne connaissait encore ce spectacle que par la lecture ». Ce que l'on voyait chez les Italiens, c'était des opéras comiques champêtres et sentimentaux dont s'inspiraient les peintres de genre, c'était des pièces tirées des romans anglais, en tout cas ce n'était pas des tragédies à l'antique.

maintenant qu'elle comence à se passer, j'espère retourner bientôt en campagne où je veux réparer le tems que j'ai perdu, mais que dis-je perdu, le peut-on mieux employer qu'à jouir de votre agréable conversation. Ah, Monsieur! à présent que je me vois livré à mes réflétions, je les tournent sans cese du côté d'Orléans, je vous vois, j'i vois assi vôtre aimable famille à qui j'ose présenter mes très humbles respects et que tant que je viverai je ne cesserai jamais d'avoir dans l'esprit la manière obligeante dont Madame et Mademoiselle votre fille m'ont reçu, je n'oublirai non plus la charmente Madame Fleureau, à qui j'espère un autre anée voler une partie de ses charmes sur le papier, mais je ne finirais pas si je voulois m'étendre sur le chapitre de mes regrets et je crainderois que cela ne vous enuye. Je reviendrai à mon cher Père et à ma chère Mère qui me chargent de vous assurer de leurs civilités, ainsi que M. Frédéric, à qui j'ai raconté l'histoire des pendus de Cercotte qu'il a écouté avec beaucoup d'attention; il est vrai que j'ai un peu emplifié, mais tout les voyageurs ont cela de comun dans le récit qu'ils font de leurs aventures d'en metre toujours deux fois plus qu'il ni en a, mais à présent que je ne voyage plus, je me contente au lieu de mentir à prendre ma palette et à tâcher en travaillant à mériter de plus en plus l'estime que vous m'avés témoigné dont je suis extrêmement jaloux. Je suis avec profond respect, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« P.-A. Wille fils.

« A Paris, le 20 septembre 1767. »

Enfin, la vie de famille avait pour ces Allemands des charmes auxquels Pierre-Alexandre ne résistait pas. Son père s'attendrissait à l'écouter chanter ou jouer de la « zither »; il s'épanouissait quand il voyait ses déguisements de « mardy-gras »; il bénissait le ciel quand il recevait pour étrennes des dessins de son fils. Tous ces braves gens étaient des gens sensibles.

Nous connaissons les premiers essais de Pierre-Alexandre par le journal de son père. Nous savons que, le 6 décembre 1764, il a livré « le premier dessin de sa composition qu'il a fait pour un louis d'or et pour être gravé par M. de Longueil ». Il s'agissait d'un frontispice pour un poème sur les cinq sens. En 1765, il s'inspire d'une pièce des comédiens italiens, *le Roi et son fermier*, ou encore de *Tom Jones;* il dessine le portrait de l'évêque de Callinique, celui de Lempereur et celui de son père pour la suite des graveurs de l'Académie.

Surtout, il traite des sujets de genre. Les deux pièces que grave Ingouf, en 1768, et qui d'ailleurs sont fort médiocres, représentent des scènes familiales; c'est *la Mère contente* à qui une jeune fille offre un bouquet, c'est *la Mère mécontente*, deux pendants suivant la mode de l'époque. Comme Greuze, il reprend *le Benedicite* de Chardin et peint une fille prête à donner à manger à deux enfants qui font leur prière. En 1769, sur une tabatière destinée à son père, il représente une *Compagnie qui joue à la petite loterie.* Le souvenir des Hollandais et de Greuze est chez lui si vivace que l'année suivante, au moment où l'antiquité renaît et alors que cinq jours auparavant son père avait entre les mains « le volume de la galerie de Caprarole », Pierre-Alexandre, pour

garnir des pilastres chez M. de Livry, dessine d'une part deux joyeux savetiers et d'autre part une femme qui tricote auprès d'une fille qui lit la *Croix de Jésus*. Cette fille qui lit la *Croix de Jésus*, nous la connaissons, Greuze ne l'avait-il pas montrée au Salon de 1763? En 1771, c'est encore une scène qui évoque Greuze et les Hollandais; Chevillet l'a gravée sous le titre : *le Petit marchand d'oranges*; une femme assise reçoit les fruits que lui offre un bambin conduit par une vieille. Le père Wille était d'autant plus heureux de cette œuvre « que tout en général a été fait d'après nature ».

Pierre-Alexandre, qui maintenant a vingt-deux ans, va se risquer à traiter aussi quelques sujets galants. Son « premier tableau, sérieusement parlant », achevé à la fin de 1771, représente une *Jeune fille à qui une vieille remet une lettre*, « en lui assurant que tout ce qu'elle contient est de la plus grande vérité ». Il traite aussi des sujets de fantaisie, et l'on voit dans *le Turc enfreignant la loi en buvant du vin* apparaître l'orientalisme de mascarade et les pachas de comédie.

Le père Wille s'employe à faire connaître son fils; il lui prête l'autorité de son nom et de son talent, ce qui touche « les cœurs sensibles »[1]. Il grave, en 1770, un dessin exécuté par son fils quelques années auparavant : *Une bonne femme de Normandie*. Il semble bien que le père a très fortement retouché l'œuvre du fils; c'est vraisemblablement en 1761, lors de leur voyage en Normandie, que le croquis fut pris; or, Pierre-Alexandre n'avait que treize ans, et ses dessins

1. Lettre de Gaucher citée par Portalis, *Les graveurs du XVIIIe siècle*, t. III, p. 678.

postérieurs seront loin d'égaler en réalisme celui de cette tête. Quelques années plus tard, Jean-Georges grava le pendant : *la Sœur de la bonne femme de Normandie*, et nous croyons encore à la même supercherie paternelle. En 1771, nous devons à leur collaboration *la Maîtresse d'école* qui dans son encadrement ovale rappelle les demi-figures de Gérard Dow. Wille charge ses élèves, comme J.-G. Müller, de reproduire les œuvres de son fils, *la Mère Brigide*, *la Joueuse de cistre*, *la Petite Javotte;* il obtient en sa faveur des commandes de ses amis; pour Liénau, négociant à Hambourg, Pierre-Alexandre peint une scène familiale, *Un enfant qui cherche à attraper deux cerises que lui tend sa grand'mère* (1772). Et Jean-Georges remarque fièrement que ce tableau, payé dix-huit louis, « est le premier tableau que son fils ait fait pour les pays étrangers et le quatorzième qu'il ait produit ».

Pierre-Alexandre a maintenant vingt-sept ans, il se présente à l'Académie, et le 25 juin 1774, « jour d'inquiétude, mais qui se termina en joye et satisfaction », il fut agréé « avec un applaudissement presque universel ». Il eut même le pas, en qualité de fils d'académicien, sur trois autres artistes, Théolon, peintre de sujets familiers, Perignon, peintre de paysages à gouache, et Cathelin, graveur. L'année suivante, il épousait Mlle Aban, fille unique de l'écuyer tranchant de la couronne de Pologne. A un grand banquet furent conviés les parents, M. et Mme Chevillet, M. et Mme Coutonli, les amis, Rivière, conseiller d'ambassade de la cour de Saxe, le Jay, libraire, et les élèves Baader, Parizeau, Wronczinski. Peu de temps après cet heureux événement, Pierre-Alexandre,

pour la première fois, exposait au Salon quatre tableaux.

Wille fils resta toute sa vie un peintre de genre. On discerne très nettement dans ses œuvres, — peu originales d'ailleurs, — l'influence de Greuze, des Hollandais et des petits maîtres grivois de l'époque.

A Greuze, il doit le sentimentalisme qui s'épanche dans tous ces tableaux, dans tous ces pendants. Il s'attendrit sur cette femme que désespère une nouvelle affligeante, sur cette fille à qui vainement sa mère prêcha la morale et qui, tel l'enfant prodigue, revient à la maison, et c'est *les Conseils maternels*, *la Mère indulgente* et *Retour à la vertu.* Comme Greuze, il met son enfant en nourrice, ce qui ne l'empêche pas de s'intéresser à *l'Intérieur d'un ménage* et de célébrer *les Délices maternelles* ou *les Soins maternels.* Comme Greuze aussi, il sait ce qu'est le mélodrame et si Peyron, partisan de l'antiquité, peint *Alceste et ses enfants*, Wille le fils nous montre *les Derniers moments d'une épouse chérie;* mais, chez lui, il ne s'agit pas de scènes terribles comme *la Malédiction paternelle*, mais de scènes touchantes. Comme Greuze aussi, il est habile à se laisser aller aux mouvements de l'opinion : quand la guerre d'Amérique, succédant aux traités désastreux de Louis XV, excite l'orgueil national, P.-A. Wille donne *le Patriotisme français.* C'est un père qui, devant le buste du roi, remet une épée à son fils; la mère pleure, la sœur joint les mains, le jeune frère gesticule. Puis voici le retour du jeune officier; son chef, comme *Double récompense du mérite*, lui donne la croix de saint Louis et la main de sa fille. Rien ne manque à cette romance, ni la fiancée, ni le soldat, ni le sabre, ni la croix.

A la même époque, alors que chacun verse des pleurs au mot d'humanité et alors qu'en fait les délits de chasse sont durement réprimés[1], Wille, après Benezech (1778), peint *le Seigneur indulgent et le braconnier* (1779).

Comme ses contemporains, il célèbre les héros. Si Greuze fait le portrait du brave pilote de Dunkerque, Wille représente l'acte de courage du maréchal des logis Gillet. « Le sieur Louis Gillet, maréchal des logis au régiment d'Artois, cavalerie, retournant de Nevers à Autun, sa patrie, et s'étant égaré de sa route est attiré dans une forêt par les cris lamentables d'une jeune fille que deux assassins avaient dépouillée et attachée à un arbre... » Les deux brigands furent abattus. La collection Hennin conserve toute une série d'estampes relatives à cet exploit[2]. Gaucher, Borel et bien d'autres s'emparèrent de ce fait divers.

Wille le fils décida aussi de montrer le duc de Brunswick qui se noye en secourant plusieurs de ses sujets emportés par l'Oder débordé ; il voulait même se rendre à Francfort pour peindre d'après nature « le lieu où le bon et malheureux prince de Brunswick avait péri »[3]. Un ami de son père lui envoya les croquis et renseignements utiles. Wille ne fut d'ailleurs pas le seul à traiter le sujet : il existe dans l'œuvre de Sergent Marceau, au Cabinet des estampes, une aquarelle signée et datée 1787 qui, sans aucun doute, représente le même événement.

Ainsi Wille, comme son maître Greuze, reste fidèle à la peinture sentimentale. Il y a pourtant entre eux

1. Jobez, *La France sous Louis XVI*, t. II, p. 533.
2. T. CXV, p. 53 et suiv.
3. Wille, *Journal*, t. I, p. 131, 136.

une différence : Greuze, en contemporain de Rousseau, attribuait toutes les vertus à des « bourgeois de campagne »; Wille le fils place ses scènes, comme Moreau le jeune, à la ville. Néanmoins, on retrouve très bien dans ces citadins les bons pères et les bonnes mères de Greuze. Dans *le Patriotisme français*, la mère ressemble à *la Dame de charité*, le père, c'est le père de famille habillé en homme du monde, bien frisé, bien poudré. La jeune fille de *la Double récompense du mérite* est parente des jeunes filles de Greuze, comme *Javotte* est sœur de *l'Accordée de village*.

Comme Greuze aussi, il s'efforce d'introduire dans ses tableaux des détails significatifs. Sa mère des *Soins maternels* dispose un ruban sur le chapeau de son fils qui tient un abécédaire, ce qui veut dire : cette mère ne se contente pas d'orner les vêtements de son enfant, mais encore forme son esprit. Ces détails sont d'ailleurs parfois directement empruntés à son maître : dans *les Derniers moments d'une épouse chérie*, une des filles ordonne le silence à un jeune garçon qui joue du tambour, c'est un souvenir direct du *Repos*, exposé par Greuze au Salon de 1759. Il est même arrivé à Wille d'amplifier purement et simplement une esquisse de son maître; il s'est contenté, dans *le Devoir filial*, de peindre un dessin exécuté par Greuze dix ans auparavant; on voyait des enfants aider une vieille femme paralytique à gagner un fauteuil.

Wille le fils demande aussi des leçons aux Hollandais; il s'inspire de leur composition, qu'il s'agisse de ces sujets intimes où les personnages sont représentés à mi-corps, qu'il s'agisse des scènes en plein

air, comme cette *Fête des bonnes gens*, cette *Noce de village* ou cette *Danse villageoise;* il s'inspire de leurs types, que ce soit cette tête enturbanée qui fait songer aux rabbins de Rembrandt ou ce *Philosophe du temps passé*, que ce soit cette femme des *Conseils maternels* vêtue, telle certaines « dames » de Terburg ou de Metsu, d'un mantelet de satin bordé d'une fourrure. Comme les Hollandais aussi, il aime les tableaux réalistes, il s'amuse à dessiner des ivrognes en colère, des joueurs qui se disputent. De Teniers, de Brauwer, il hérita le goût des grotesques, le plaisir de la caricature. Son père, d'ailleurs, n'avait-il pas éprouvé lui-même en 1739 quelque joie à tordre les visages dans ses *Six grimaces?* Qu'est en effet cette *Société champêtre*, sinon une caricature? Cet abbé ridicule ou ces vieux joueurs bouffons riaient déjà de leurs bouches édentées chez les barbiers et dans les kermesses. Ce personnage qui ricane dans son coin n'est-il pas un émigré de l'œuvre de Jean Steen?

Et même lorsque Wille veut s'amuser au spectacle des mœurs de son temps, il songe à ces maîtres. Quant au *Petit Vaux-Hall*, dans « cette superbe allée » où son père Jean-Georges aimait à se promener[1], il nous montre une jeune « hétaïre », il l'entoure de vieillards grotesques qui s'inclinent, lorgnent ou discutent avec une vieille entremetteuse.

La licence, voire même la polissonnerie, ne déplaisait pas en effet à ce bon fils, à cet honnête mari qu'était Pierre-Alexandre Wille. Les tableautins galants ou érotiques d'un Beaudoin ne lui semblaient pas, comme à Diderot ou Greuze, méprisables. Si le

1. Wille, *Journal*, t. II, p. 25.

geste d'un des vieillards du Vaux-Hall ou du jeune homme du *Temps perdu* est sans aucune erreur obscène, il y a plus de raffinement dans *le Bouton de rose*, dans *la Dédicace du poème épique* ou *l'Essai du corset*. Là, c'est une jeune femme qui compare une fleur à la pointe de son sein ; là, en déshabillé du matin, tranquillement, la poitrine nue, elle boit son chocolat en écoutant un poète rapiécé, à la pauvre perruque ; ici, elle laisse le bon faiseur lui passer un corset en présence d'un vieil abbé. Il ne s'agit plus de la sensualité de Greuze, on ne la retrouve guère que dans *la Joueuse de ciste* ou dans *les Amusements du jeune âge*, il s'agit vraiment de polissonnerie, et ce mélange de sentimentalité, de morale et de grivoiserie est caractéristique de cette fin d'ancien régime.

Aussi Wille le fils obtint-il, sinon l'approbation des critiques, du moins celle du public. En 1775, lors de sa première exposition, la peinture de genre commençait déjà à perdre du terrain devant la grande peinture; néanmoins, Wille fut remarqué. La Harpe, dans sa *Correspondance littéraire*[1], résumait exactement l'opinion générale : « On a distingué pourtant, disait-il, un tableau dramatique du jeune M. Wille, représentant une jeune fille qui vient, comme l'enfant prodigue, se jeter aux pieds de son père et de sa famille et leur demander pardon de ses égarements. Il y a de l'expression et de l'intérêt dans ce tableau, il est bien composé, la distribution en est heureuse, mais il manque de coloris. »

En 1777, le succès fut moins vif; Aubry et Théolon, qui tous deux avaient aussi débuté au précédent Salon, exposaient des toiles qui attiraient l'attention.

1. T. I, p. 266.

Leurs œuvres, comme celles de Wille, étaient inspirées de Greuze, chacun le remarquait[1], mais chacun aussi déclarait : « Ceux qui marchent sur ses traces sont bien loin de l'atteindre, soit par le choix de leurs sujets, soit par la manière dont ils sont rendus[2] ». Deux ans plus tard, l'auteur de *Ah! Ah! encore une critique*[3] était du même avis : « Plus on verra de ces tableaux, plus on regrettera de n'en pas voir de M. Greuze. » Greuze restait le modèle et sa gloire offusquait celle de ses jeunes rivaux.

Greuze, d'ailleurs, ne négligeait rien pour se réserver l'honneur des éloges. En 1777, quand Wille exposa *le Devoir filial*, Greuze, qui depuis une dizaine d'années ne voyait plus le bon graveur Jean-Georges, ne cacha pas ce que lui devait le jeune homme; l'auteur des *Mémoires secrets*[4] nous a laissé ces quelques lignes où apparaît l'incurable vanité de Greuze : « M. Greuze, qui reconnaît en ce peintre son élève..., prétend en avoir composé le dessin (du *Devoir filial*) il y a plus de quinze ans et reproche au plagiaire de n'en avoir saisi que le matériel, de n'avoir pas creusé et terminé son action comme lui pour en tirer une idée agréable et philosophique. » Greuze était donc un peintre philosophe, Wille n'est qu'un peintre de genre. « On juge, continue l'auteur, qu'une pareille composition, qui prête aux talents de l'artiste, n'annonce aucun trait spirituel, aucune moralité pure et détournée. On va voir la différence du même sujet manié par un auteur qui combine son plan et le

1. *Année littéraire*, 1777, t. VI, p. 339.
2. *Réflexions d'un petit dessinateur*. Collection Deloynes (Cabinet des Estampes), t. X, p. 892.
3. *Ibidem*, t. XI, p. 358.
4. 15 septembre 1777, t. XI, p. 22.

médite en vrai poète. » Suit alors la description de l'esquisse de Greuze « qui laissait à réfléchir ».

Les connaisseurs reprochaient à Wille le fils de mal dessiner, d'avoir un coloris lourd, trop obscur dans les ombres et trop brillant dans les lumières elles-mêmes trop dispersées[1]. Ils n'avaient pas tort : Wille n'a jamais su correctement dessiner une main ou un pied; nous ne parlons pas de *la Mère contente* ou de *la Mère mécontente* qui sont œuvre de jeunesse, mais des tableaux de son âge mûr, de *la Double récompense de mérite*, du *Patriotisme français*. Il y a d'évidentes disproportions entre les membres et des erreurs d'anatomie.

Les suffrages du public consolaient Wille le fils des critiques des connaisseurs[2]. La bourgeoisie achetait les gravures que, d'après ses œuvres, exécutaient son père, Dennel et les autres. Et puis quelques auteurs prenaient sa défense, certains le préféraient même à Greuze : « Les âmes sensibles, disaient-ils à propos de *la Double récompense du mérite*, sont délicieusement affectées par ces scènes touchantes, alors qu'elles se révoltent à l'aspect d'un père maudissant son fils parce qu'il s'est fait soldat[3]. » Un autre[4] affirmait qu'on « cherchait bassement à décourager ce jeune artiste », mais il commençait par « oublier d'en parler », ce qui prouve que ce jeune artiste de quarante ans ne s'imposait guère.

Si *le Maréchal des logis Gillet*[5] ou *le Dévouement*

1. *Mémoires secrets*, t. XI, p. 24; t. XXIV, p. 27.
2. *Journal de Paris*, 1779, p. 1098.
3. *Réflexions joyeuses d'un garçon de bonne humeur*, 1781, p. 24.
4. *Année littéraire*, 1785, t. VII, p. 21.
5. *Mémoires secrets*, t. XXX, p. 168.

du duc de Brunswick intéressèrent les visiteurs du Salon, ce fut plus par le sujet que par l'exécution. L'auteur des *Mémoires secrets*[1] disait même à propos de ce dernier tableau : « Ce sujet, proposé longtemps par l'Académie française à l'émulation de nos jeunes poètes et qui a été l'écueil de tous, n'est pas plus heureusement traité en peinture. C'est M. Wille, accoutumé à saisir les anecdotes du temps, qui s'en est emparé, mais il exigeait un sublime d'expression au-dessus de ses forces. »

Wille le fils, comprenant que la peinture académique l'emportait, avait essayé, comme Aubry, de se muer en peintre d'histoire et au Salon de 1783 il avait exposé une *Cléopâtre*. Wille reçut quelques éloges pour son effort[2], mais il s'aperçut que là n'était pas sa voie. Il avait aussi tenté le grand portrait officiel avec draperies et colonnades en reproduisant les traits du garde des sceaux Hue de Miromesnil ; l'essai n'avait pas été beaucoup plus heureux.

Il est regrettable que Wille le fils n'ait pas plutôt répété son *Petit Vaux-Hall*. Il était né pour la caricature, ses têtes de vieillards étaient amusantes ; dans sa *Dédicace du poème épique*, la moquerie retenue de la jeune femme inconsciente de sa partielle nudité, le contentement un peu ironique du poète famélique sont joliment indiqués, Wille le fils gravait avec quelque lourdeur, mais possédait le sens des valeurs ; sa planche du *Vaux-Hall* est fort bonne ; si les procédés classiques, les tailles en losange et les pointillés, hérités de son père, apparaissent par endroits, les hachures se pressent sur le cuivre égratigné et pro-

1. *Mémoires secrets*, t. XXXVI, p. 380.
2. *Journal de Paris*, 1783, p. 1098.

duisent leur effet ; ce n'est pas une gravure de graveur, c'est une gravure de peintre.

La Révolution d'ailleurs allait détourner son attention vers d'autres objets. Pierre-Alexandre prit aussitôt parti pour les vainqueurs de la Bastille. Dès septembre 1789, il revêt « l'uniforme de la soldatesque bourgeoise de notre ville de Paris », et son père affirme qu'il avait en cet équipage « fort bonne mine ». Ils fréquentèrent assidûment, le père et le fils, les réunions du district des Cordeliers ; la femme de Pierre-Alexandre, le 30 du même mois, allait avec les autres femmes d'artistes porter ses dons à la Constituante. Désormais, aux repas du quai des Grands-Augustins, on ne parla plus de gravure ; quand M. Maréchal, député à l'Assemblée nationale, venait dîner, « on ne cessait de raisonner et de parler politique ». Pierre-Alexandre fut bientôt nommé électeur pour les élections des députés militaires à la fête de la Fédération, « il le désirait vivement ». Le père et le fils assistèrent à toutes les réjouissances patriotiques ; quand on déboulonne les esclaves de la statue de Louis XIV, ils sont là, place de la Victoire, au premier rang ; ils prennent part à la cérémonie de la Fédération, au banquet sur les ruines de la Bastille, écoutent le serment des prêtres constitutionnels. Et quel beau jour, quand Pierre-Alexandre est nommé commandant du bataillon de la section du Théâtre français, quand sur le quai des Théatins, devant ses hommes, on lui passe les épaulettes et le hausse-col, quand « tout le bataillon, les grenadiers en tête, transporte son drapeau au logis » de Pierre-Alexandre ; et ce sont des vins d'honneur, et ce sont des embrassades, et ces bons bourgeois sont tout émerillonnés par ces petites grandeurs. Ils sont pourtant fiers, quand la reine

daigne adresser la parole à Pierre-Alexandre de service au château, mais à cette révolution qui leur donne tout ils restent attachés, ils habillent des volontaires, ils prêtent serment, s'indignent de l'assassinat de Marat par Charlotte Corday; le père Wille va même jusqu'à sacrifier les parchemins qui témoignent de ses titres académiques. Pierre-Alexandre dessine une *Fête de la liberté* que grave Duplessis-Bertaux; un représentant du peuple montre une statue de la République qui domine les tables de la loi; des paysans dansent de plaisir; une vieille femme, pour jouir d'un tel spectacle, vient, soutenue par ses petits-enfants, tandis que deux vieillards couronnés de roses sont portés par des jeunes gens, qu'un orchestre au fond entraîne une ronde autour d'un arbre de la liberté et qu'au premier plan un aristocrate se mord les poings. Wille s'est souvenu là des kermesses flamandes, il s'est souvenu aussi de lui-même; cette vieille rappelle son *Devoir filial*, ces vieillards couronnés *la Fête des bonnes gens* et cet aristocrate *le Joueur ruiné*. Tous ces témoignages du civisme n'empêchèrent pas le graveur et le peintre du roi de perdre leur petite fortune et de disparaître dans l'oubli.

Ce que devinrent ces deux hommes durant le Directoire et le Consulat, nous ne le savons pas. Jean-Georges Wille était octogénaire et son fils dépassait la cinquantaine. Oubliés, ils continuèrent à vivre. Pierre-Alexandre essaya de se rappeler au public par des annonces dans les *Affiches de Paris*[1], la *Gazette de l'amateur des arts*[2] ou le *Journal de Paris*[3]. On lit par exemple en 1806 : « M. Ville fils, membre de l'an-

1. Frimaire an II, p. 5170.
2. 1806, p. 7.
3. 1806, p. 373.

cienne Académie de peinture, vient d'achever un dessin qui, par la justesse de l'ensemble et le fini des détails, mérite l'attention des amateurs d'art. » Il s'agit du *Partage d'un vol par une troupe de brigands*, et Wille ajoute : « M. Ville se fera un plaisir de le montrer gratuitement à tous ceux qui voudraient le voir. M. Ville est fils du célèbre graveur du même nom aujourd'hui âgé de quatre-vingt-onze ans et vraisemblablement le doyen de tous les artistes de l'Europe. »

En 1808, le vieux graveur s'éteint, laissant pour toute fortune un mobilier estimé 2,493 francs[1] ; ce sont là les épaves de la belle collection dispersée vingt ans plus tôt. Wille le fils proteste contre l'oubli où est tombé son père, contre les critiques adressées à ses œuvres et, en 1810, quand Bervic, élève de Jean-Georges, obtient le grand prix de gravure, il proclame que la postérité rendra à son père « plus de justice et le vengera de l'espèce d'oubli où il a été relégué sur ses vieux jours »[2]. Il invite tous les amateurs à venir contempler l'œuvre de Jean-Georges ; il expose chez lui une aquarelle « finie au crayon » qui représente une *Noce de village se rendant à l'église.* Les connaisseurs ne semblent pas s'être dérangés. Pour exciter la grosse sensualité du public, il réunit à la façon de Boilly des *Vieux amateurs* autour de femmes aux poitrines rebondies. Il reprend son crayon de caricaturiste et, devant le succès des séries publiées par Martinet, il grave en 1815 trois vieux personnages ridicules, aux costumes d'émigrés, qui devisent

1. *Archives de la Seine*, Enregistrement. Registre 1950, fol. 65.
2. *Journal de Paris*, 1810, p. 1597.

en promenant leur décrépitude. En 1819, il reparaît au Salon avec une aquarelle.

Ces efforts sont vains, il reste oublié, il reste pauvre. Enfin, le 9 janvier 1821, il se décide à envoyer à S. A. R. Mme la duchesse d'Angoulême cette lettre navrante que les Goncourt ont déjà publiée dans la préface du *Journal* de Wille :

Respectable, vertueuse et auguste princesse..., permettés à un vieilliard de soixante et treze ans d'oser élever sa voix jusqu'à Votre Altesse Royale.

Princesse, je suis fils du célèbre graveur Jean-Georges Wille, qui a si bien illustré son siècle par la beauté de ses ouvrages et dont les mœurs égalaient les rares talents. Marie-Thérèse, impératrice d'Allemagne et reine d'Hongrie, votre illustre ayeule, a honoré mon père de son estime et l'a comblé de ses grâces. J'ai fait mon possible pour suivre les traces de l'auteur de mes jours. Je fus reçu très jeune membre de l'ancienne Académie royale de peinture et par des traveaux assidues nous étions parvenus, mon père et moy, à nous ménager une fortune assez considérable pour des artistes; mais, hélas! l'horrible tourbe révolutionnaire a engloutie pour jamais le fruit des soins et des peines que nous nous étions donnés; en un mot, l'ouvrage de soixante-dix années de travail fut entièrement détruit. Depuis quarante-cinq ans, princesse, je suis marié à une femme qui a fait constament le charme de ma vie et dont malheureusement je suis privé du bonheur de la posséder. Ma femme, après avoir essuyé une maladie de plus de douze années, causée par ses cruels chagrins, a fini par perdre totallement la raison, est maintenant à la *maison royale de Charenton. Ne pouvant par aucun moyen subvenir à payer les frais de sa pension*, je supplie à mains jointes Votre Altesse Royale de daigner jeter un regard favorable sur ma situation et sur ma malheureuse épouse et vouloir bien m'accorder une légère partie des dons qu'elle se plaît à répandre sur les honnêtes infortunes qui, dans leur détresse,

sont assurés de trouver auprès de votre Auguste personne le soulagement de leurs peines...

WILLE,
Quai des Grands-Augustins, 29.

Quinze ans après Greuze, Wille le fils, son disciple, plus disciple encore des Hollandais, mourait comme lui dans la misère et dans l'oubli.

CATALOGUE
DES
ŒUVRES DE P.-A. WILLE LE FILS.

Comme nous ignorons le plus souvent ce que sont devenues les œuvres citées, nous indiquons le lieu où nous en avons trouvé la mention (la lettre M, suivie d'une date et d'une référence, renvoie aux *Mémoires de Jean-Georges Wille*. Paris, 1857, in-8°, 2 vol. — Un astérisque signifie que la gravure de l'œuvre est conservée dans les recueils consacrés à P.-A. Wille ou J.-G. Wille, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale).

A. — ŒUVRES DONT LES DATES SONT CONNUES.

1761.

Paysages dessinés en Normandie (M, 14 sept., I, 178).

1763.

Apollon ou génie ailé, gravé par P.-A. Wille (indiqué par Nagler).

Paysages dessinés à l'abbaye de Saint-Maur (M, 28 sept., I, 230).

Copies d'après Lesueur au couvent des Chartreux (M, 10 déc., I, 241).

1764.

Des paysans demandent l'aumône à un seigneur et à sa

femme. « Dédié à M. Huber par son très humble et très obéissant serviteur P.-A. Wille, 1764. Eau-forte.

Campagarde avec des poules (indiqué par Nagler).

Paysages dessinés à Arcueil (M, 25 oct., I, 269).

Illustrations pour un « livre de poésies des cinq sens » (M, 6 déc., I, 273).

1765.

Paysages dessinés à Sceaux et à Longjumeau (M, 8 sept., I, 300).

Portrait de *M. de Livry, évêque de Callinique.* Crayon rouge (M, 23 sept., I, 301).

Dessin du *Roi et son fermier,* opéra-comique (M, 12 nov., I, 304).

La Danse d'Amours, gravé par P.-A. Wille lui-même (indiqué par Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes,* IV, 23).

1766.

Portrait de *Huber* (M, 14 sept., I, 331).

*Dessin d'après *Tom Jones,* opéra-comique (cf. M, 20 nov., I, 336), gravé en 1773 par Ingouf (M, juillet, I, 552).

1767.

**La Mère contente,* Ingouf, sc., 1768 (M, 15 juill. 1768, I, 379).

**La Mère mécontente,* Ingouf, sc., 1768 (M, *ibidem*).

**L'Instruction paternelle,* Ingouf, sc., 1768, mis au jour en 179...

1769.

Tabatière avec miniature représentant une *Compagnie qui joue à la petite loterie* (M, 22 mai, I, 407).

Petit garçon tenant un oiseau (M, 14 juill., I, 408).

Une fille prête à donner à manger à deux enfants qui font leur prière, tableau sur bois (M, *ibidem*).

1770.

Paysages dessinés à Sceaux-les-Chartreux; *Treize enfants du village* et portrait de *Baader* (M, 2 sept., I, 453).

**La Bonne femme de Normandie,* dessinée quelques années auparavant, est gravée par J.-G. Wille (M, 2 juin, I, 440).

Portrait de *Lempereur*, graveur (M, 16 août, I, 452).

*Portrait de *J.-G. Wille*, Ingouf, sc. (*Ibidem*).

Dessins pour garnir des pilastres chez M. de Livry : *Deux joyeux savetiers; Une femme qui tricote et une petite fille qui lit la « Croix de Jésus »*. (M, 20 nov., I, 461).

La Lecture de la lettre, gravé par P.-A. Wille le fils (indiqué par Le Blanc).

1771.

**La Maîtresse d'école*, J.-G. Wille, sc., 1771 (M, 11 août 1772, I, 519).

**Le Petit marchand d'oranges*, Chevillet, sc. (M, 1er janv. 1771, I, 465).

Une jeune fille recevant une lettre d'une vieille femme (M, 29 déc., I, 497. « C'est son premier tableau sérieusement parlant »).

Paysages et intérieurs à Longjumeau et aux Cassaus (M, 8 sept., I, 488).

1772.

Paysages dessinés à Longjumeau (M, 30 août, I, 522). Très vraisemblablement, c'est un de ces dessins, signé et daté, qui se trouve aujourd'hui à Weimar, Goetheshaus. Il aura été donné peut-être par P.-A. Wille à Tischbein qui l'accompagnait dans cette promenade et par Tischbein à son ami Gœthe, sans doute quand ils cohabitaient à Rome.

La Mère Brigide, J.-G. Müller, sc., 1772.

1773.

Quatre dessins, dont l'un représente un *Turc enfreignant la loi en buvant du vin* (M, 26 oct., I, 561).

**Joueuse de cistre*, J.-G. Müller, sc., 1774 (M, 22 juin, I, 556).

Une mère tenant un panier de cerises, son fils essaye d'attraper celles que lui tend sa grand'mère (M, 17 sept., I, 558).

Tête de vieillard, gravé par P.-A. Wille le fils (indiqué par Le Blanc).

1774.

**La Sœur de la bonne femme de Normandie*, J.-G.

Wille, sc., 1774, dessinée plusieurs années auparavant (M, 30 mai 1774, I, 571).

* *La Petite Javotte*, J.-G. Müller, sc., 1774.

1775.

Au Salon : * *Danse villageoise*, Janinet, sc.
Retour à la vertu.
Six dessins coloriés.
Deux têtes d'étude.

1777.

* *La Mère indulgente*, Lempereur, sc., 1777.

Au Salon : *L'Aumône* (appartenant alors à M. Livois).
Fête de bonnes gens ou récompense de la sagesse et de la vertu.
Devoir filial (appartenait alors au marquis de Very).
Repos du bon père.
Repas villageois, Janinet, sc.
Deux joueurs de cartes, esquisse.
Deux buveurs.
* *Une dame reçoit une lettre qui l'afflige*, gravée par Cathelin, sous le titre : *la Nouvelle affligeante.*
Deux têtes d'étude.

1779.

* *Sapeur des gardes-suisses*, J.-G. Wille, sc., 1779.

Au Salon : *Le Seigneur indulgent et le braconnier* (appartenant à M. Beauvarlet).
Juif polonais.
Jeune dame recevant une lettre.
Des dames de la ville allant boire du lait à la campagne.

Au Salon de la Correspondance : *Une femme assise sur un sopha et vêtue en satin, tenant dans sa main un portrait auquel elle envoie un baiser.*

1780.

* *Le Petit Vaux-Hall*, P.-A. Wille le fils, sc., 1780.

1781.

* *Les Délices maternelles*, J.-G. Wille, sc.

Au Salon : *La Double récompense du mérite*, Avril, sc., 1784.

1782.

* *Le Philosophe du temps passé*, J.-G. Wille, sc., 1782.

1783.

* *Les Soins maternels*, J.-G. Wille, sc., 1784 (cf. Portalis, *les Graveurs du XVIIIe siècle*, t. III, p. 697).

L'Écrivain public, Guttenberg, sc. (cf. *Journal de Paris*, 1783, p. 495).

Au Salon : *Les Étrennes de Julie.*
Le Déjeûner.
Le Bouquet (il semble, d'après les *Mémoires secrets*, t. XXIV, p. 17, que ces deux tableaux sont ceux qui ont été gravés par Dennel, en 1788, sous ces titres : **Dédicace d'un poème épique* et **Essai du corset*).
Les Délices maternelles.
Cléopâtre.
Tête de vieillard, étude d'après nature.

Au Salon de la Correspondance : *la Double récompense du mérite.*

1784.

Trois têtes de femme au crayon rouge (M, 1er janv., II, 82).

1785.

Deux dessins : *Ivrognes en colère* et *Joueurs habillés selon l'ancien costume et qui sont furieux l'un contre l'autre* (M, janv., II, 109).

Au Salon : *Derniers moments d'une épouse chérie* (tableau donné en 1866 par M. Boittelle, sénateur, au Musée de Cambrai, où il se trouve aujourd'hui sous le no 161. Signé : *P.-A. Wille filius pinxit*, 1784).
**Le Maréchal des logis Gillet sauvant une jeune fille*, J.-G. Wille, sc., 1790.

Les chanteurs ultramontains.
Intérieur d'un ménage, esquisse peinte sur bois.
Plusieurs dessins.

1787.

Au Salon : *Mort du duc de Brunswick.*
Étude de tête (cf. *Affiches de Paris*, 1787, p. 1183).

1788.

**Le Patriotisme français*, Avril, sc., 1788.

1794.

**Fête de la liberté*, Duplessis-Bertaux, sc. aqua forti, 1795 (v. st.), 3e année républicaine (Bourcard, dans ses *Estampes du XVIIIe siècle*, déclare que Duplessis-Bertaux a gravé d'après P.-A. Wille une *Fête de la vieillesse*. Il s'agit sans doute du même tableau).

1795.

Buste d'un vieillard barbu, Dufresne, sc., 1795.

1806.

Partage d'un vol par une troupe de brigands (*Journal de Paris*, 1806, p. 373).

1808.

Noce de village, aquarelle (*Journal de Paris*, 1808, p. 2044).

1815.

Trois vieillards, caricature gravée par P.-A. Wille.

1819.

Au Salon : aquarelle.

B. — ŒUVRES DONT LES DATES SONT INCONNUES.

a) TABLEAUX :

Tête de vieillard, Musée d'Angers.
Tête de femme, Musée de Bordeaux.
Le Mariage forcé, appartenant en 1907 à M. Wildenstein, rue de la Boétie.
L'oiseau apprivoisé, vendu 3,000 francs à la vente Eug. Kraemer, le 2 juin 1913.

b) ŒUVRES GRAVÉES :

Par Berthault : *Le Dentiste ambulant.*
La Marchande de chansons.
La Marchande de bouquets.
La Marchande de ptisane.
Quatre pièces en couleur.

Par Chevillet : * *Une vieille femme s'apprêtant à boire.*
La Bonne mère Sans-Souci.
* *Amusements du jeune âge.*
La Tourterelle chérie.
Six images de mode.
Six feuilles de jeux d'enfants.
* Portrait de *Hue de Miromesnil.*

Par Guttenberg : *L'Écrivain public.*

Par Halbou : * *La Société champêtre.*
* *Le temps perdu.*

Par Lempereur : * *Les Conseils maternels.*

Par P.-L. : * *Prévoyance au plaisirs* (sic).

Par Romanet : * *Les Joueurs.*

Par Vidal : *Les Deux Boutons.*
Le Miroir consulté.

Par Voyer l'aîné : * *Le Bouton de rose.*
La Curieuse.

Par J.-J. de Claussin (après 1800) : * *Les Vieux amateurs.*

Par J.-G. Wille : *Les Plaisirs interrompus.*

Par P.-A. Wille : Dix-neuf têtes de caractère.
Un buste en costume romain.

Lithographie Engelmann : * Tête d'homme avec turban (peut-être est-ce le *Juif polonais* du Salon de 1779).

P.-A. Wille aurait, selon Nagler, gravé deux estampes d'après Schalken.

LA

COLLECTION DE DESSINS

DE

GABRIEL LEMONNIER

AU MUSÉE DE ROUEN

Par M. Pierre MARCEL.

Nous essaierons d'apporter ici une contribution à l'étude des Musées des départements. Malgré des efforts diligents, nos collections provinciales, — qui ne sont pas toutes mal conservées, loin de là, — sont presque toutes mal connues. Leurs catalogues, qui existent plus souvent qu'on ne croit, n'indiquent presque jamais l'origine des œuvres qu'ils décrivent. C'est une dangereuse source d'erreurs. Ces indications permettraient d'identifier plus aisément les œuvres envoyées de Paris dans le cours du XIXe siècle et dont la trace a été perdue, de retrouver aussi des tableaux et des statues conservés jadis dans des églises ou dans des châteaux et qui dorment, sans qu'on s'en doute, dans le Musée de la ville voisine.

En dehors des envois de l'État et des séries réunies par les municipalités, de nombreux Musées des départements contiennent des collections privées que des amateurs généreux leur ont données ou léguées toutes

formées. Ces collections sont de valeur inégale et il faut bien reconnaître que quelques-unes ne méritaient pas l'honneur d'une exposition publique. Très peu sont uniquement composées de séries de premier ordre; mais le plus grand nombre contient une moyenne très honorable de pièces historiquement ou artistiquement intéressantes ou quelques œuvres de choix qu'on ignore généralement parce qu'elles sont perdues au milieu de productions secondaires.

Il faudrait entreprendre une étude approfondie de ces collections et des hommes qui les ont formées. Comme il n'est pas possible, le plus souvent, de connaître la provenance des œuvres réunies dans ces cabinets, la valeur propre des amateurs, leur goût, leur probité même parfois nous renseigneraient sur la confiance qu'on peut accorder à leur choix. Il faudrait rechercher s'ils étaient préparés à réunir des tableaux ou des dessins intéressants et s'ils se sont trouvés dans des conditions telles que cette réunion ait été possible. C'est ce travail que nous avons tenté pour la collection de dessins donnée au Musée de Rouen en 1862 par Hippolyte Lemonnier et composée par son père, le peintre Gabriel Lemonnier, et par lui-même.

Le peintre Anicet-Charles-Gabriel Lemonnier naquit à Rouen en 1743, le 6 juin. Il fut dans sa ville natale élève de Descamps, puis entra à vingt-trois ans dans l'atelier de Vien. En 1770, il obtint le premier rang au concours de Rome sur ce sujet : *la Famille de Niobé* (cette toile est aujourd'hui au Musée de Rouen). Des dissentiments entre la direction des Bâtiments et l'Académie retardèrent la déclaration de son prix jusqu'à 1772. Il partit pour Rome en 1774 et y retrouva Vien qui venait de remplacer Natoire à la

tête de l'Académie de France. Il resta deux ans à Rome, pendant lesquels il se nourrit d'art italien et produisit plusieurs de ses meilleures œuvres : *la Mission des Apôtres*, *le Christ appelant à lui les enfants*, *le Christ au milieu des docteurs*, *la Paysanne de Frascati*, *l'Albanaise*. En 1785, il exposa pour la première fois au Salon *la Mort de Caton d'Utique* et une œuvre dramatique conservée au Musée de Rouen, *la Peste de Milan*. Cette même année, le premier peintre, Pierre, lui commanda, au nom du roi, *la Résurrection de Tabithe*, et il fut agréé à l'Académie royale et à l'Académie de Rouen. Dès lors, il exposa à chaque Salon. Une de ses œuvres les plus importantes est celle qu'il consacra à la décoration de la Chambre de commerce de Rouen. Elle est encore en place. C'est une composition bien équilibrée, réalisée avec aisance. On en trouve une excellente description dans les Délibérations de la Chambre de commerce de Rouen (séance du 1er juillet 1791) par Lemonnier lui-même qui, introduit en séance, commenta ainsi son œuvre :

Le commerce, si utile et si grand, en ce qu'il lie entre eux les hommes d'un même empire, tire un lustre plus éclatant encore de la communication et du rapprochement des nations entre elles. J'ai considéré ma patrie dans son commerce avec la France et dans son commerce avec les étrangers, et c'est dans cette union encore intime des nations avec les nations que j'ai placé le foyer de mon ouvrage pour traiter l'histoire ou l'esprit du commerce en général. J'ai tout ramené à cette idée, soit en plaçant le plus avantageusement possible le lieu de la scène dans un vaste port ouvert à l'activité des hommes de tous les pays du monde, en les réunissant essentiellement par un but moral, soit en choisissant cette époque si glorieuse où le génie du commerce découvre l'Amérique, soit en faisant entrer dans mon plan les arts d'industrie, les con-

naissances, les plus précieuses découvertes, les productions et les richesses propres à chaque nation.

Ce fut alors une suite ininterrompue de portraits, de tableaux d'histoire, qui assurèrent à Lemonnier une belle réputation parmi ses contemporains. Cette réputation était justifiée par un talent solide et probe et par une activité qui ne se démentit jamais.

Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que la carrière temporelle de cet artiste ait été heureuse. En 1793, il fut nommé membre de la Commission conservatrice des monuments et à ce titre il contribua à la formation du Musée de Rouen. En 1795, il devint dessinateur et peintre de l'École de santé de Paris et, dans ce poste qu'il conserva jusqu'à sa mort, il exécuta de nombreux dessins. En 1810, l'Empereur le nomma administrateur de la manufacture des Gobelins, charge qu'il conserva jusqu'en 1816. En 1814, il avait reçu les insignes de chevalier de la Légion d'honneur.

Pendant toute sa carrière, il avait lié des rapports d'amitié avec des artistes tels que Vincent, Suvée, Moreau le jeune, Guérin, etc. Il avait fréquenté des salons littéraires, celui de Mme Geoffrin même, et entretenu des relations avec des érudits et des poètes de son temps.

Il mourut après une vie intelligemment et laborieusement remplie, le 17 août 1824, à quatre-vingts ans. Il n'a pas laissé la réputation d'un grand curieux, comme on disait au XVIIIe siècle, mais il est bien probable pourtant que c'est lui qui rassembla les premiers éléments de la collection que son fils donna au Musée de Rouen.

Ce fils, Hippolyte Lemonnier, eut une carrière

moins active. Après avoir servi dans les pages de Napoléon pendant les derniers jours de l'Empire, il fut attaché à la mission du général Guilleminot, chargé en 1820 de délimiter la frontière franco-suisse, et passa toute une année à suivre ses travaux. Il partit ensuite pour Rome, comme secrétaire de l'Académie de France, et passa plusieurs années à la Villa Médicis. Mais le climat de l'Italie n'était pas favorable à sa santé et il revint en France. Il avait droit à un poste, mais il aurait fallu le demander. Sa fierté ne s'y résigna pas. Il préféra vivre libre, nourrissant ses loisirs de lectures de Voltaire et de Rousseau, profondément imprégné des idées du XVIII[e] siècle. Son père lui avait sans doute légué des œuvres d'art; il en avait acquis lui-même. Ce sont ces œuvres dont il a donné la plus grande partie au Musée de Rouen.

Il fut encouragé dans ses intentions généreuses par la vénération qu'il portait à la mémoire paternelle. La belle carrière qu'il faisait à Paris n'avait pas empêché Gabriel Lemonnier de se souvenir, pendant toute sa vie, de sa ville natale. Il avait souvent travaillé pour elle. Après avoir contribué à l'organisation de son Musée, il l'avait enrichi de plusieurs de ses œuvres, dont il n'avait exigé aucun paiement : aussi en 1819 avait-il reçu de la municipalité une donation de 3,000 fr. En 1822, il lui avait fait cession d'un certain nombre de tableaux et de dessins et elle avait accepté son prix sans discussion et sans contrôle. Il avait gardé de ce procédé une vive reconnaissance envers ses concitoyens et l'avait transmise à son fils. Et c'est ce souvenir qu'invoqua celui-ci quand, en 1862, il fit une première donation au Musée de Rouen, puis une seconde en 1868.

La première donation se composait de huit tableaux, dont voici la liste :

Bertin (Jean-Victor), 1775-1842. *Paysage : rivière, site montueux, figures.* H. 0,40; L. 0,31.

Brascassat. *Vue prise du mont Palatin à Rome.* H. 0,73; L. 0,97. Ce tableau porte la signature : R. Bat et la date de 1827. Il est d'un temps où l'artiste ne s'était pas encore spécialement voué à la peinture d'animaux. Il fut exécuté pour la comtesse de Fourcroy (veuve du célèbre chimiste) qui le transmit par testament à Lemonnier fils.

G. Grieco. *Ruines d'un palais.* Au fond, la mer; figures. H. 0,72; L. 0,38. Ce tableau avait été acquis à Gênes en 1837. Il est du xviii[e] siècle et dans la manière de Panini. Le nom de son auteur est inconnu en France; il ne semble pas qu'on y puisse rencontrer d'autres œuvres portant la même signature.

Guerchin (Gio-Francesco-Barbieri, dit le), 1591-1666. *Portrait d'homme*, en buste. Vêtement noir, col blanc rabattu. H. 0,37; L. 0,27. Une note de Lemonnier fils, dans l'inventaire de ces tableaux, indique que ce tableau fut acquis à Bologne en 1837 d'une famille Ferlini qui affirmait descendre du Guerchin. Le cartel du tableau au Musée porte qu'il s'agit là d'une copie du Guerchin. Nous n'avons pu, en tout cas, déterminer d'après quelle œuvre. Il eût peut-être été plus sage d'inscrire sur ce portrait intéressant et vigoureux : attribué au Guerchin, car nous sommes obligés à son sujet de nous en tenir à ces trois certitudes : 1° il est bien dans la manière du Guerchin; 2° il n'est pas évident qu'il soit de sa main;

3° s'il est une copie, nous ne savons d'après quel morceau.

Lemonnier (Anicet-Charles-Gabriel), 1743-1824. *François Ier recevant au château de Fontainebleau, dans la galerie de Henri II, le tableau de la « Sainte-Famille » de Raphaël* (1518). H. 0,61 ; L. 0,74. C'était là un genre familier à Lemonnier. Le second tableau offert par son fils dans la même donation est du même ordre. Ces deux sujets furent exposés au Salon de 1814 en même temps qu'une troisième toile représentant *la Lecture de la tragédie de l'Orphelin de la Chine dans le salon de Mme Geoffrin*. En même temps que les deux tableaux de son père, Lemonnier fils donna des dessins légendaires permettant d'identifier les personnages représentés. Il ne semble pas que les toiles dont nous nous occupons ici soient celles mêmes qui parurent au Salon. Ce sont des répétitions, plus petites, des originaux. Ceux-ci avaient été exécutés pour l'impératrice Joséphine, puis avaient appartenu au prince Eugène, duc de Leuchtenberg, et avaient passé successivement à Paris, à Munich, puis à Saint-Pétersbourg. L'un d'eux, *François Ier recevant la Sainte-Famille de Raphaël*, a été gravé par Jaret.

Tournières (attribuée à Robert), 1668-1753. *Portrait d'une jeune femme*. H. 0,60 ; L. 0,43. Dans l'Inventaire de Lemonnier, le nom de Tournières était invoqué sans hésitation au sujet de cette toile. Le catalogue du Musée de Rouen a prudemment adopté une simple attribution. Il semble qu'on doive aller plus loin et supprimer définitivement le nom de cet artiste du cadre. L'œuvre est fort belle, d'une grande

vigueur de coloris, avec un effet de clair-obscur assez rare du temps de Tournières, plus rare encore à l'époque précédente et qu'on retrouve parfois chez cet artiste. C'est ce qui explique que l'attribution ait pu être faite et maintenue. Mais il suffit pour la détruire de regarder le costume du modèle. Il date du temps de Louis XIII, et Tournières n'a pas pu le peindre. Nous ne savons d'ailleurs par quel nom remplacer le sien. Si la plupart des tableaux d'histoire du XVIIe siècle peuvent être assez aisément attribués, il n'en est pas de même des portraits. En dehors des portraitistes de métier, presque tous les peintres ont exécuté des portraits sans qu'il soit presque jamais possible de les identifier.

Vien (Marie-Joseph), 1716-1809. *Visitation de la Vierge à sainte Élisabeth*. H. 0,30 ; L. 0,23. C'est une esquisse vivement colorée provenant de la vente après décès de Vien le fils en 1849.

Ces huit tableaux apportaient un enrichissement certain au Musée de Rouen, et Lemonnier fils, en les offrant à la ville natale de son père, donnait déjà à celle-ci un précieux témoignage de la reconnaissance qu'il lui gardait pour les honneurs dont elle avait entouré Gabriel Lemonnier. Mais il allait poursuivre la série de ses dons et, après avoir enrichi le Musée de peinture, fournir les premiers éléments d'un Musée des dessins.

Dès sa donation de 1862, il laissait prévoir son intention de la compléter avant sa mort par une autre aussi importante. En 1868, il réalisa son projet et offrit à la municipalité de Rouen, par une lettre qui est conservée aux Archives de la ville, avec toutes les

délibérations concernant cette donation et celle de 1862, une série de cent dessins dont il envoyait la liste. La direction du Musée, consultée, émit immédiatement un avis favorable. Le 20 novembre 1868, le Conseil municipal prit une décision acceptant le don et remerciant le donateur. Les dessins furent alors envoyés de Paris. Sur les cent, trente étaient montés, soixante-dix en feuilles. Ils sont actuellement tous encadrés et exposés dans une même salle du rez-de-chaussée du Musée.

Après avoir énuméré les dessins qu'il donnait, Lemonnier ajoutait : « Si la donation est agréée, j'y ajouterai un bon portrait au pastel de l'abbé Lemonnier, fabuliste normand, traducteur estimé de Perse et de Térence. L'abbé Lemonnier fut membre de l'Institut dès sa formation. » L'abbé Lemonnier était le frère du peintre et par conséquent l'oncle du donateur. Son portrait est en effet exposé dans la même salle que les dessins. C'est un joli pastel ovale, clair de ton, très agréable de coloration et fort bien conservé. Nous n'avons pas pu retrouver son auteur. On ne saurait s'en étonner. Les pastellistes étaient très nombreux dans la deuxième moitié du siècle, et, quel que soit leur talent, ils n'étaient pas très estimés, puisque l'Académie de peinture, après avoir reçu La Tour et Perronneau, avait décidé de fermer ses portes à leurs émules. Le nom de ces pastellistes ne nous est souvent pas même parvenu ; il nous reste, par contre, un grand nombre d'œuvres que nous ne pouvons pas identifier.

Comment les dessins du Musée de Rouen sont-ils parvenus entre les mains d'Hippolyte Lemonnier ? Nous ne le savons pas exactement. Pour ceux de son

père, il les a reçus en héritage; et il est bien vraisemblable que le plus grand nombre des dessins de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle qui se trouvent dans la collection ont la même provenance. Gabriel Lemonnier était lié à bon nombre d'artistes de son temps; ses fonctions officielles le mettaient en rapports avec beaucoup d'autres, il est bien certain qu'il reçut et qu'il conserva un certain nombre de dessins. Mais était-il lui-même amateur? Était-il de ces artistes qu'étudie Courajod, dans son Livre-Journal de Lazare Duvaux, qui faisaient aux amateurs véritables une concurrence parfois heureuse? Nous ne le savons pas. En tous cas, nous sommes certains que les tableaux que nous avons étudiés plus haut n'ont pas été réunis par lui, mais par son fils. En effet, nous avons des renseignements précis sur l'origine du Vien, du Guerchin, du Grieco; le Bertin et le Brascassat ont été exécutés trop tard pour avoir pu être acquis par Gabriel Lemonnier. Il est assez vraisemblable que la plupart des dessins italiens de la collection ont été également rassemblés par Lemonnier fils quand il séjourna en Italie comme secrétaire de l'Académie de France à Rome; mais nous n'avons sur ce point aucune certitude.

Cette collection de dessins est très précieuse. Elle est variée et dénote chez ceux qui l'ont formée un goût distingué. On y rencontre à la fois des œuvres italiennes, hollandaises et françaises. Dans un temps où les petits maîtres du XVIIIe siècle n'étaient plus à la mode, elle leur réservait une place, et une place importante, comme en témoignent quelques-unes des pièces conservées au Musée de Rouen et quelques autres qui se trouvent encore dans la collection de M. Henry Lemonnier. A peu d'exceptions près, les

attributions sont exactes. Elles ont toujours été faites avec prudence; le nombre d' « Inconnus » qui figure dans la liste suffirait à le prouver.

Nous allons donner ici le catalogue de la collection Lemonnier. Nous étudierons les dessins par école et dans chaque école par ordre alphabétique. Cet ordre n'est peut-être pas le plus logique; mais c'est à coup sûr le plus commode. Nous nous y arrêtons toujours parce que le premier mérite d'un inventaire est d'être pratique et facilement consultable. A la suite de la description, des mesures et de la matière, nous plaçons les observations que peuvent comporter les dessins.

Indiquons dès maintenant la façon dont cette collection a été formée.

Sans qu'on puisse supposer qu'elle réponde à un plan arrêté à l'avance, on arrive très bien à déterminer comment les différents éléments qui la composent sont arrivés entre les mains de Lemonnier fils.

Ses cartons contenaient d'abord des souvenirs de famille, comme le portrait au pastel de l'abbé Lemonnier (n° 1204) et le portrait au crayon noir de Gabriel Lemonnier (n° 1205). Ces œuvres sont anonymes. On peut le regretter. Ces deux portraits sont fort bons et nous sommes certains au moins de la ressemblance de celui de Gabriel Lemonnier par la ressemblance qu'il présente avec un des descendants du peintre rouennais.

Les dessins de Gabriel Lemonnier lui-même, assez nombreux puisqu'il y en a dix-neuf, rentrent aussi dans la catégorie des souvenirs de famille. Il est heureux qu'ils nous aient été conservés. Le Musée de Rouen en possédait fort peu avant la donation de

1868, et rien n'est précieux comme ces séries de croquis qui nous font pénétrer dans l'intimité de la vie artistique d'un peintre et connaître sa pensée; ainsi les papiers d'un auteur déposés dans des archives ou dans une bibliothèque nous révèlent, mieux souvent que les œuvres publiées, le sens de sa vie et de son génie. Parmi ces dessins de Gabriel Lemonnier, on remarquera surtout la tête, si vivante, de Louis XVI croquée à Versailles pendant un déjeuner, et qui servit certainement d'étude pour le tableau de la Chambre de commerce de Rouen.

Les œuvres purement rouennaises n'abondent pas dans cet ensemble. Il y en a trois pourtant, — sans que nous sachions si elles ont été acquises par Gabriel Lemonnier ou par son fils. Elles ont toutes trois une grande importance documentaire, et l'une d'elles au moins est d'une valeur artistique remarquable. C'est la *Vue de Rouen*, prise en 1777 de la rive gauche de la Seine par Charles-Nicolas Cochin. Elle rappelle, par sa composition et par son exécution, les grands dessins pour gravures, si précieux pour nous par leur exactitude et par leur beauté, que les Silvestre et les Perelle consacrèrent à la description des provinces françaises. Les deux autres paysages de Rouen sont anonymes : c'est une *Vue de Rouen et de son ancien pont de bateaux pour l'entrée de Louis XVI le 28 juin 1786* et une *Vue de l'ancien petit château.* Sans valoir le dessin de Cochin, ces deux études méritaient d'être conservées.

Quelques artistes normands figuraient dans la collection de Gabriel Lemonnier et de son fils. Malheureusement, le plus grand d'entre eux, Nicolas Poussin, n'est représenté que par une copie du

Triomphe de l'Agriculture dessinée par Lemonnier lui-même. Peut-être une copie par un Inconnu du *Christ guérissant les malades* est-elle également d'après Poussin, sans que nous ayons pu retrouver le dessin original. On ne peut s'étonner de voir Poussin si mal représenté parmi les artistes normands de cette collection. Il ne semble pas que l'artiste soit jamais retourné dans son pays après l'avoir quitté, et comme ses dessins ont été de tous temps recherchés par les grands Cabinets de France et d'Italie, ce n'est que par hasard qu'ils auraient pu revenir dans sa province natale. De Jean Jouvenet, au contraire, trois études : l'une pour un portrait de son neveu Restout, une autre d'un *Moine en méditation;* la troisième est une étude de *Lazare se réveillant* pour le grand tableau du Musée du Louvre. Jouvenet dessinait beaucoup et ses croquis ne sont pas plus rares dans les collections normandes que dans les cabinets parisiens; mais les trois œuvres que nous avons ici nous donnent sur son talent et sur ses genres de prédilection une vue exacte et complète. De Restout le jeune, voici une *Tête de vieillard*, d'importance assez secondaire d'ailleurs; mais Restout ne mérite pas, à beaucoup près, l'attention qu'on doit à Jouvenet. Quant à Houel, connu surtout comme paysagiste, auquel on doit le *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari*..., nous trouvons ici de sa main une étude de jeune fille, intéressante et assez vivante, mais qui ne donne pas de son talent une idée aussi heureuse que les aquarelles conservées au Louvre et qui servirent de préparation aux gravures de l'ouvrage sur la Sicile.

Le plus grand nombre de ces dessins est français.

Beaucoup sont d'artistes qui vivaient encore au début du XIXe siècle, soit qu'ils aient survécu à leur époque, comme Vien, Moreau, Fragonard ou Hubert Robert, soit qu'ils aient été alors dans le plein épanouissement de leur talent, comme Suvée, Vincent, Guérin, Nicolle, Norry, Perron, etc. C'est à ces peintres, ses contemporains, qu'allaient certainement les préférences de Gabriel Lemonnier; il apprit à son fils à les aimer; il est donc tout naturel que leurs œuvres soient assez nombreuses dans ce cabinet. On est plus surpris d'y trouver des œuvres du XVIIIe siècle dont les auteurs n'étaient plus guère à la mode entre 1800 et 1830, des Fragonard, par exemple, et des Hubert Robert. Deux explications de leur présence sont possibles et peut-être doit-on les invoquer toutes les deux à la fois. Gabriel Lemonnier était né en 1743, il avait connu le temps du triomphe de Fragonard et d'Hubert Robert; il avait peut-être, quoique ne les imitant jamais, gardé du goût pour leurs œuvres; il avait en tous cas certainement vécu dans un milieu où on les aimait. D'autre part, Hubert Robert et Fragonard ont vécu l'un et l'autre jusqu'aux premières années du XIXe siècle, et on pouvait très bien, par cela même, être conduit à acquérir leurs dessins, alors qu'on ne goûtait plus ceux de leurs contemporains, morts depuis longtemps. Le XVIIIe siècle, en dehors d'eux, est fort mal représenté dans la collection Lemonnier. On trouve là deux Natoire de bonne qualité (mais il n'y a pas d'homme au XVIIIe siècle qui ait dessiné plus que Natoire, et il n'y a pas un cabinet où il ne soit représenté), et un Watteau. Cette dernière attribution ne peut certainement pas être maintenue.

Les dessins étrangers sont beaucoup moins nombreux, dans ce cabinet, que les français; on y rencontre pourtant un certain nombre d'italiens et quelques hollandais. Parmi les italiens, aucune pièce importante des XIVe, XVe ou XVIe siècles n'est à signaler. Par contre, on peut citer un Guerchin, un Pompeo Battoni, un Bolognese, un Octave Leoni et un Carlo Maratta, c'est-à-dire un choix, assez restreint d'ailleurs, des artistes italiens le plus à la mode au XVIIIe siècle et dans la première moitié du XIXe siècle français. Mais c'est surtout par des copies, fort bonnes d'ailleurs, que l'école italienne est représentée. Nous avons dit qu'elles avaient été sans doute rassemblées par Lemonnier fils pendant son séjour en Italie. Mais il faut noter que Gabriel Lemonnier lui-même en avait exécuté un certain nombre qu'on retrouve ici.

Quant aux hollandais, ils sont trois : *Un pêcheur* de Pieter Van Laer, une *Marine* attribuée à Albert Cuyp et une *Feuille d'étude* de Rembrandt. Cette dernière seule est remarquable. La tentation première est de se méfier quand on rencontre ce nom glorieux dans un cabinet encore ignoré; mais ici, sans que nous puissions en donner de preuve absolue, il semble bien que nous nous trouvons en présence d'un croquis authentique du maître; la qualité du trait, sa simplicité, la richesse d'expression qu'on trouve dans les moindres bouts de dessins de Rembrandt se reconnaissent dans cette petite feuille qui vaudrait d'être reproduite.

Par l'étude rapide que nous venons d'en faire, on voit que la collection de dessins donnée en 1868 au Musée de Rouen par Hippolyte Lemonnier méritait

d'être inventoriée moins sommairement qu'on ne l'a fait jusqu'à présent, puisqu'on y trouve quelques œuvres de premier ordre et un grand nombre de pièces intéressantes par leur valeur artistique, topographique, historique, ou par les précisions qu'elles nous apportent sur la sorte de collection qu'un artiste distingué et un amateur éclairé, — sortis de la bourgeoisie, — pouvaient former dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle et dans la première moitié du XIX[e].

CATALOGUE.

École française.

Boissieu (Jean-Jacques de). Lyon 1736-1810.

(941)[1]. *Vue de la Chartreuse de Lyon.* — Paysage boisé. A droite, sur un rocher, la Chartreuse. Au centre, sur un chemin, deux personnages.

Sépia. H. 0,200; L. 0,240.

Bourdon (Sébastien). Montpellier 1616-Paris 1671.

(944). *Portrait de jeune fille.* — De face, en buste, une fanchon sur la tête.

Sanguine, rehaussé de blanc sur papier gris. H. 0,160; L. 0,140.

Clérisseau (Charles-Louis). Paris 1722-Auteuil 1820.

(961). *Paysage.* — A gauche, des ruines. A droite, un moulin. Au premier plan, plusieurs personnages, dont deux femmes à cheval.

Gouache. H. 0,190; L. 0,280.

1. Les numéros entre parenthèses sont ceux du Catalogue du Musée de Rouen, par M. Émile Minet, conservateur du Musée, édition de 1911. Nous tenons à remercier ici M. Émile Minet de l'accueil extrêmement aimable et obligeant qu'il nous a fait au Musée de Rouen.

Cochin (Charles-Nicolas... le fils). Paris 1715-1790.

(962). *Vue de Rouen prise en 1777 de la rive gauche de la Seine.* — Au premier plan, le quai avec des navires qu'on décharge et une foule de personnages. Sur l'autre rive, le port et la silhouette de la ville.

Crayon noir, lavé d'encre de Chine. H. 0,350; L. 0,740.

Eschard (Charles). Caen 1748?

(997). *Paysage.* — Un chemin au milieu d'un défilé de rochers. Sur le chemin, des personnages.

Crayon noir, lavé d'encre de Chine. H. 0,260; L. 0,190.

Fragonard (attribué à Jean-Honoré). Grasse 1732-Paris 1806.

(1000). *Les ruines du Colisée.* — Fragment de ruines et de voûtes envahies par la végétation. Deux femmes au pied des ruines.

Sanguine. H. 0,420; L. 0,300.

Ce dessin, excellent, est bien dans la manière des sanguines rapportées par Frago de son voyage d'Italie. Mais il n'est pas possible d'y inscrire une attribution plus précise. En effet, les sanguines de ce genre sont extrêmement abondantes, et nous savons que d'autres artistes que Frago en ont exécuté un grand nombre. Beaucoup d'entre elles sont anonymes et il n'est pas possible de leur donner un auteur. D'autres peuvent être attribuées à des hommes tels qu'Aman, Ango, etc.

(1001). *Satyres et Bacchantes.* — Formant une ronde autour d'un terme du dieu Pan.

Plume et encre de Chine. H. 0,120; L. 0,250.

Greuze (attribué à Jean-Baptiste). Tournus 1725-Paris 1806.

(1007). *Tête d'enfant.* — Appuyée sur le coude gauche posé sur une table.

Sanguine. H. 0,300; L. 0,260.

Ce dessin et le suivant sont bien dans la manière de Greuze; mais les sanguines de ce genre ont été trop nombreuses à cette époque pour qu'il soit possible de mettre

une autre indication qu'*attribué à* sur celles qui n'ont pas servi à l'exécution de tableaux et dont la provenance est inconnue.

(1008). *Tête de fillette.* — De trois quarts à droite, les cheveux serrés dans un bonnet.

Sanguine. H. 0,330; L. 0,280.

GUÉRIN (Pierre-Narcisse). Paris 1744-Rome 1833.

(1011). *Le Christ guérissant les malades.* — Le Christ, au centre, près d'une porte de ville, montre le ciel d'une main et impose l'autre à un malade que portent deux hommes. Autour du Christ, une foule.

Crayon noir, lavé d'encre de Chine. H. 0,360; L. 0,270.

A gauche : P. GUÉRIN.

(1012). *Portrait de l'auteur.* — En buste, vêtu d'une redingote, la tête couverte d'un bonnet.

Crayon noir. Ovale. H. 0,150; L. 0,130.

HOUEL (Jean-Pierre-Louis-Laurent). Rouen 1735-1813.

(1028). *Étude de jeune fille.* — A mi-jambe, de profil à droite, en costume des dimanches, la tête couverte d'un bonnet.

Crayon noir, lavé d'encre de Chine. H. 0,190; L. 0,140.

HUET (Jean-Baptiste). Paris 1745-1811.

(1036). *Paysage.* — Au premier plan, des enfants se baignent dans une rivière que traverse, au fond, un pont où passe un chasseur et son chien. Fond de bois.

Sanguine. H. 0,210; L. 0,310.

JOUVENET (Jean, dit le Grand). Rouen 1644-Paris 1717.

(1042). *Portrait de Restout père.* — De trois quarts à droite, un bonnet sur la tête.

Crayon noir. H. 0,200; L. 0,170.

(1041). *Moine en méditation.* — De profil à gauche, assis, une tête de mort dans les mains.

Crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris. H. 0,200; L. 0,230.

(1040). *Homme couché.* — Étude pour Lazare de la *Résurrection de Lazare* au Musée du Louvre.

Crayon noir, rehaussé de blanc. H. 0,200; L. 0,270.

LANTARA (attribué à Simon-Mathurin). Ancy 1729-Paris 1778.

(1055). *Paysage.* — A gauche, un palais en ruines; à droite, une rivière.

Crayon noir. H. 0,200; L. 0,290.

(1054). *Étude de saule.*

En bas, à droite : LANTARA.

Crayon noir sur papier gris. H. 0,290; L. 0,420.

LE BRUN (Charles). Paris 1619-1690.

(1060). *Étude d'homme.* — A genoux, de trois quarts à gauche, tenant une pierre. Étude pour la *Lapidation de Saint-Étienne.*

Sanguine, rehaussé de blanc, sur papier gris. Cintré du haut. H. 0,280; L. 0,170.

LEMONNIER (Anicet-Charles-Gabriel). Rouen 1743-Paris 1824.

(1083). *Portrait de Louis XVI.* — De trois quarts à gauche. Traité comme les préparations de La Tour.

Sanguine, rehaussé de blanc, sur papier gris. H. 0,200; L. 0, 190.

Dessiné d'après nature en 1786 pendant un repas du roi à Versailles.

(1074). *Le duc d'Harcourt.* — La tête seule ; de trois quarts à gauche.

Crayon noir et estompe. H. 0,290; L. 0,250.

En bas, au crayon noir : LE DUC D'HARCOURT, CAPITAINE DES GARDES. TRÈS RESSEMBLANT.

(1082). *Portrait du frère aîné du peintre en costume de fantaisie.* — De profil à gauche, à mi-corps, un manteau jeté sur l'épaule, le poing sur la hanche.

Crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris. H. 0,320; L. 0,220.

(1076). *Femme de la Sabine.* — Assise, en costume national, presque de face, une jarre près d'elle.

Crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris. H. 0,380; L. 0,260.

A gauche, à la plume : LEM. DEL[t].

(1075). *Étude de femme dormant.* — Étendue, de trois quarts à gauche, la main gauche sous la tête. Étude pour un tableau projeté de *Bélisaire.*

Crayon noir, rehaussé de blanc. H. 0,310; L. 0,320.

(1073). *Demi-figure de femme.* — De profil à gauche, inclinée, en costume cauchois.

Crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris. H. 0,420; L. 0,290.

(1078). *Homme assis.* — Demi-figure, de profil à gauche, la tête appuyée dans la main gauche.

Crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris. H. 0,320; L. 0,230.

(1084). *Ruines du Palatin?* — Une galerie voûtée s'enfonçant dans l'ombre et à laquelle on accède par un escalier.

Crayon noir, rehaussé de blanc. H. 0,360; L. 0,260.

(1186). *Le temple de Vesta et le mont Aventin à Rome.* — Le petit temple rond devant d'autres monuments. Au premier plan, la route ou s'entretiennent des hommes et ou passent des charrettes.

Plume. H. 0,240; L. 0,380.

(1087). *Cascade de Tivoli.* — Tombant de face, au premier plan. Derrière, le village.

Crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris. H. 0,290; L. 0,450.

(1077). *L'Acqua Acetosa, au bord du Tibre.* — A gauche, la fontaine avec quelques figures. A droite, le Tibre entre des rives très hautes.

Plume. H. 0,220; L. 0,380.

(1081). *La Porte nomentane à Rome.* — Vue d'une des collines de la ville.

Crayon noir, lavé de bistre. H. 0,260; L. 0,200.

(1080). *Paysage italien.* — Devant des collines, traversant un torrent, un pont auquel on accède par une tour.

Plume, lavé de bistre. H. 0,240; L. 0,390.

(1079). *Paysage composé.* — A droite, un palais devant des montagnes. A gauche, des arbres. Au milieu, une route avec quelques figures.

Plume, H. 0,240; L. 0,380.

(1088). *Allégorie*, d'ap. G.-B. Tiepolo. — Un amour, sur un char, précède d'autres amours, au milieu de nuages.

Plume, rehaussé de gouache, sur papier jaune. H. 0,220; L. 0,290.

(1089). *Pendentifs*, d'ap. Solimena. — Une femme entourée de génies.

Sanguine. H. 0,230; L. 0,310.

A gauche : « Francesco Solimena pingebat. Anno 1695. » Inscription illisible à droite.

(1092). *Les vendeurs chassés du temple*, d'ap. Luca Giordano.

Plume. H. 0,330; L. 0,230.

En bas, à droite, à la plume : Lem...

(1090). *Héliodore chassé du temple*, d'ap. Solimena.

Plume, lavé d'encre de Chine. H. 0,220; L. 0,310.

(1091). *Triomphe de l'agriculture*, d'ap. Nicolas Poussin.

Plume, lavé d'encre de Chine. H. 0,120; L. 0,290.

Lemonnier (attribué à Anicet-Charles-Gabriel).

(1093). *Tombeau d'un prélat.* — Le prélat est à genoux sur la pierre tombale. Devant, un aigle soulève la pierre d'un cercueil. A droite, la Mort, à gauche, le Temps. Au-dessus de la Mort, une Renommée.

Plume, rehaussé d'encre de Chine et de blanc. H. 0,240; L. 0,240.

Lemonnier (d'après Anicet-Charles-Gabriel).

(1206). *Portrait d'un prélat.* — De trois quarts à gauche, à mi-jambes, assis, en costume de cardinal.

Crayon noir, sur papier gris. H. 0,290; L. 0,230.

(1207). *Statue d'un ecclésiastique.* — Debout, les mains jointes, dans l'attitude de la prière.

Sanguine. H. 0,240; L. 0,150.

(1208). *Une jeune fille, vêtue à l'antique, place une couronne sur la tête d'un écolier.*

Sanguine. H. 0,240; L. 0,150.

Manglard (Adrien). Lyon 1685-Rome 1760.

(1108). *Port de mer.* — A gauche, une jetée où passent des hommes embarquant ou débarquant. A droite et au fond, des navires.

Crayon noir. H. 0,290; L. 0,420.

Ménageot (François-Guillaume). Londres 1744-Paris 1816.

(1114). *Jeune fille offrant des fleurs aux Grâces.* — Une jeune fille, de profil à gauche, dans un bois, présente une guirlande de fleurs à un groupe des Trois Grâces posé sur un autel.

Crayon noir. H. 0,210; L. 0,160.

Ce dessin était vraisemblablement destiné à une illustration.

Moitte (Jean-Guillaume). Paris 1746-Paris 1810.

(1120). *Autel antique.* — En forme de trépied.

Plume, lavé d'encre de Chine. Mis au carreau. H. 0,240; L. 0,140.

Moreau le Jeune (Jean-Michel). Paris 1741-1814.

(1122). *Composition projetée en l'honneur de la naissance du Dauphin, fils de Louis XVI.* — Au premier plan, la France. Tout autour, des attributs allégoriques.

Plume, rehaussé de bistre. H. 0,210; L. 0,160.

(1123). *Une assemblée délibérante au temps de la Révolution.* — A gauche, une tribune avec des personnages. A droite, une salle en amphithéâtre. Un personnage à la tribune.

Crayon noir, lavé de bistre. H. 0,220; L. 0,350.

(1124). *Trois études de femmes en costume du moyen âge.*

Plume, lavé d'encre de Chine. H. 0,180; L. 0,300.

Natoire (Charles-Joseph). Nîmes 1700-Castel Gondolfo 1777.

(1130). *Sainte-Famille.* — La Vierge, assise, porte l'En-

fant dans les bras. Derrière elle, à gauche, saint Joseph. Des angelets regardent l'Enfant dormir.

Crayon noir et plume, lavé d'encre de Chine, rehaussé de blanc. Forme circulaire. Diamètre, 0,200.

(1129). *La Résurrection.* — Le Christ sort du sépulcre, dans une gloire, entouré d'anges. Autour du sépulcre, les soldats s'éveillent.

Plume, lavé d'encre de Chine. H. 0,230; L. 0,130.

NICOLLE (Victor-J.). ? 1759-? 1813.

(1131). *Vue d'un édifice en ruines.* — Sans toit, avec des fenêtres à colonnades. Au premier plan, une voûte.

Aquarelle. H. 0,260; L. 0,190.

NORRY (Charles). Paris 1756-1832.

(1135). *Intérieur de Saint-Pierre de Rome.* — Vu du côté du baldaquin du Bernin pendant une cérémonie pontificale. Une foule remplit la nef.

Plume, lavé d'encre de Chine et aquarelle. H. 0,680; L. 0,470.

(1134). *La grotte du Pausilippe à Naples.* — Elle est éclairée par une lanterne et traversée par une foule de cavaliers, de voitures, de troupeaux au galop.

Lavis d'encre de Chine et aquarelle. H. 0,680; L. 0,470.

PEYRON (attribué à Jean-François-Pierre). Aix 1744-Paris 1814.

(1144). *Philosophes.* — Assis dans une campagne avec fabriques, devisant près de squelettes.

Plume, lavé d'encre de Chine, rehaussé de blanc. H. 0,250; L. 0,400.

RESTOUT (Jean). Rouen 1692-Paris 1768.

(1150). *Tête de vieillard.* — De trois quarts à droite.

Sanguine. H. 0,210; L. 0,180.

ROBERT (Hubert). Paris 1733-1808.

(1159). *Paysage d'Italie.* — Devant un aqueduc en ruines, des personnages assis près d'un troupeau. A travers une arcade de l'aqueduc, la campagne.

Crayon noir. H. 0,310; L. 0,400.

(1160). *Substructions du palais de Mécène à Tivoli.* — Une galerie voûtée au fond de laquelle coule une cascade.

Sanguine. H. 0,400; L. 0,280.

Suvée (Joseph-Benoît). Bruges 1743-Rome 1807.

(1169). *Figure.* — De profil à gauche, à demi couchée.

Crayon noir. H. 0,330; L. 0,160.

En bas à gauche à la plume : Suvée, et à droite : Suvée J.-B., 1743-1807, Ft Rome 1772.

Vanderburch (André-Jacques-Édouard). Montpellier 1756-Paris 1803.

(1171). *Paysage.* — Des fabriques vues de nuit. A droite, des arbres. Effet de lune.

Crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris. H. 0,200; L. 0,290.

Vernet (Claude-Joseph). Avignon 1714-Paris 1789.

(1172). *Marine.* — A gauche, la mer avec des navires. A droite, des collines. Au premier plan, des pêcheurs.

Crayon noir, rehaussé d'encre de Chine. H. 0,260; L. 0,420.

Vien (Marie-Joseph, comte). Montpellier 1716-Paris 1809.

(1175). *La Vierge à genoux.* — Étude pour le tableau : *l'Assomption de la Vierge* à l'église des Blancs-Manteaux de Paris.

Crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris. H. 0,280; L. 0,250.

(1176). *Figure de vieillard.* — De trois quarts à gauche, debout, appuyé sur un bâton, couvert d'un manteau drapé.

Sanguine, rehaussé de blanc sur papier bleuté. H. 0,270; L. 0,210.

Vincent (François-André). Paris 1746-1816.

(1177). *Portrait de Mgr Ruffo, prélat napolitain.* — De profil à droite en costume d'abbé du xviiie siècle, assis, lisant, les jambes croisées.

Sanguine. H. 0,300; L. 0,310.

(1178). *Portrait d'un ecclésiastique.* — Assis dans un fauteuil de paille, de trois quarts à gauche, son chapeau sur les genoux, les jambes croisées.

Crayon noir. H. 0,340; L. 0,340.

VOUET (Simon). Paris 1590-1649.

(1181). *Hercule.* — Au repos, appuyé sur sa massue, de trois quarts à gauche, la tête appuyée sur la main. Figure plafonnante.

Crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris. H. 0,270; L. 0,230.

(1180). *Étude d'homme.* — De face, à mi-corps, drapé dans un manteau, regardant à gauche.

Crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris. H. 0,220; L. 0,150.

(1182). *Figure nue.* — Étendue de gauche à droite et de profil, un bâton à la main, une draperie sur les reins.

Crayon noir, rehaussé de blanc. H. 0,230; L. 0,410.

En bas à gauche, au crayon noir : S. VOUET.

WATTEAU (attribué à Jean-Antoine). Valenciennes 1684-Paris 1721.

(1183). *Figure de femme.* — A mi-corps, en costume de cour, de trois quarts à droite, un éventail à la main.

Sanguine. Ovale. H. 0,080; L. 0,060.

Ce dessin n'est certainement pas de Watteau, mais d'un graveur de second ordre du XVIII[e] siècle.

ÉCOLE HOLLANDAISE.

CUYP (attribué à Albert). Dordrecht 1605 ou 1620-1689 ou 1691.

(965). *Marine.* Deux navires à voiles, à l'ancre, près d'une jetée.

Crayon noir. H. 0,130; L. 0,180.

REMBRANDT (Harmenz VAN RYJN). Leyde 1606-Amsterdam 1669.

(1149). *Feuille d'étude.* — Quatre figures d'hommes non achevées.

Plume. H. 0,160; L. 0,150.

Van Laar (Pieter). Laaren 1613-Haarlem 1674.

(1145). *Un pêcheur.* — De dos, assis au bord de l'eau.

Pierre noire et estompe. H. 0,110; L. 0,150.

École italienne.

Battoni (Il Cavaliere Pompeo-Girolamo). Lucques 1708-1787.

(928). *Feuille de croquis.* — Main, pied, buste d'enfant tenant une grappe, la main levée.

Sanguine. H. 0,190; L. 0,270.

Berrettini (d'après Pietro, dit de Cortone). Cortona 1596-1669.

(1198). *L'Assomption de la Vierge.*

Crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris. H. 0,310; L. 0,240.

Bolognese (Jean-François-Grimaldi, dit le). Bologne 1606-1680.

(942). *Paysage.* — Au premier plan, deux personnages. Sur la rive opposée, une ville.

Plume. H. 0,210; L. 0,300.

Canova (Antonio). Possagno 1757-Venise 1822.

(952). *Étude de femmes.* — Six têtes et une femme à mi-corps.

Crayon noir. H. 0,190; L. 0,160.

Extrait d'un cahier de croquis de Canova. Donné à Rome en 1830, par monsignor de Medici-Spada.

Carrache (d'après Annibal). Bologne 1560-1609.

(1199). *Mars et Vénus.*

Plume, rehaussé de bistre. H. 0,240; L. 0,320.

Colli (Giovanni, dit il Luchesini, et Antonio Gherardi de Rieti, d'après).

(1196). *Pendentifs représentant des femmes*, à Sainte-Marie de Trevi des Pères porte-croix à Rome.

Sanguine. H. 0,330; L. 0,290.

(1195). *L'Adoration des mages*, à Sainte-Marie de Trevi des Pères porte-croix à Rome.

Sanguine. H. 0,310; L. 0,190.

En bas, inscription indiquant la provenance.

(1194). *Femme tenant une branche de fruit.*

Sanguine. H. 0,213; L. 0,130.

(1193). *Femme tenant une colombe sur ses genoux.*

Sanguine. H. 0,210; L. 0,130.

Guerchin (Jean-François Barbieri, dit le). Cento 1591-1666.

(1009). *Jeune femme achetant une étoffe à un marchand.* — De face, la jeune femme tient l'étoffe. Le marchand est à droite, de profil à gauche. Personnages à mi-corps.

Plume, lavé d'encre de Chine. H. 0,180; L. 0,260.

Leoni (le chevalier Octave). Rome 1578-1630.

(1095). *Portrait d'homme.* — De trois quarts à droite, cheveux noirs, en buste.

Trois crayons. H. 0,220; L. 0,160.

A la plume, 192 Guigno.

(1094). *Portrait d'enfant.* — Presque de face, à mi-corps, souriant.

Trois crayons sur papier gris. H. 0,220; L. 0,160.

En bas à gauche, à la plume : 341 ottobre.

Luti (d'après Benedetto). Florence 1666-1724.

(1197). *La Madeleine repentante.*

Sanguine. H. 0,330; L. 0,220.

Maratta (Carlo). Camerano 1625-Rome 1713.

(1111). *Sainte-Famille.* — La Vierge à mi-corps, portant l'Enfant. A droite, saint Joseph; à gauche, saint Jean.

Sanguine. H. 0,240; L. 0,340.

Sanzio (d'après Raphaël). Urbin 1483-Rome 1520.

(1200). *Joseph vendu par ses frères.*

Sanguine. H. 0,138; L. 0,190.

RIBERA (d'après Joseph). Jativa 1588-Naples 1656.

(1201). *Pendentifs*, de la chapelle Saint-Martin à Naples.

Sanguine. H. 0,180; L. 0,130.

RIETI (d'après Antonio-Gherardi DE). Voir COLLI.

SACCHI (d'après Andrea). Casale 1598-1661.

(1192). *La Prédication de saint Renouald.*

Sanguine. H. 0,370; L. 0,240.

SARTO (attribué à Andrea d'Agnolo, dit del). Florence 1489-1531.

(923). *Étude pour un apôtre.* — De profil à gauche. Cintré du haut.

Crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris. H. 0,290; L. 0,200.

DESSINS NON IDENTIFIÉS.

INCONNU (d'ap. un Italien).

(1203). *La Résurrection.* — Le Christ monte dans les airs, un ange soulevant la pierre du tombeau. Les soldats s'éveillent.

Crayon noir sur papier bistre. H. 0,330; L. 0,250.

INCONNU (peut-être d'ap. Poussin).

(1202). *Le Christ guérissant les malades.*

Plume, lavé d'encre de Chine. H. 0,180; L. 0,250.

INCONNU.

(1209). *Tête de guerrier.* — De profil à gauche, casquée.

Trois crayons. H. 0,190; L. 0,140.

(1205). *Portrait d'Anicet-Charles-Gabriel Lemonnier.* — La tête seule; de profil à gauche.

Crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris. H. 0,340; L. 0,300.

En bas, à la plume : « Anicet-Charles-Gabriel Lemonnier, né à Rouen le 6 juin 1735. »

(1204). *Portrait de l'abbé Jean-Guillaume Lemonnier, membre de l'Institut.* — En buste, de trois quarts à droite.

Pastel. H. 0,480; L. 0,380.

(1211). *Vue de Rouen et de son ancien pont de bateaux pour l'entrée de Louis XVI le 28 juin 1786.* — Au premier plan, le fleuve traversé par un pont de bateaux au milieu duquel s'élève un baldaquin. Au fond, la ville.

Plume. H. 0,240; L. 0,333.

(1210). *Vue de l'ancien petit château de Rouen.* — A gauche, le château auquel on accède par un pont-levis. A droite, la ville. Au centre, sur une île, un bosquet.

Plume, rehaussé d'encre de Chine. H. 0,200; L. 0,460.

LES STATUES DE LA COUR

DU

CHATEAU DE VERSAILLES

QUE FAUT-IL EN FAIRE?

Par M. P. Fromageot.

Il a été souvent parlé de ces grandes statues qui s'alignent à droite et à gauche de l'avant-cour du château de Versailles. Plusieurs petites notices et maints articles de journaux ou de revues, de 1828 jusqu'à nos jours, ont dit leur provenance et signalé les mutilations ou transformations dont certaines d'entre elles ont été l'objet. Cependant, quelques points sont restés obscurs. Puis les appréciations ont beaucoup différé. On a longtemps admiré la belle ordonnance de ces « statues monumentales » « en harmonie avec l'ampleur de la cour », à l'entrée du Musée consacré à toutes les gloires de la France, — tandis qu'on s'aperçoit maintenant qu'elles nuisent à l'élégance des lignes des bâtiments du château et sont en disproportion choquante avec les jolis groupes de Girardon, Coysevox, Tuby et Marsy qui s'offrent aux regards des deux côtés de la grille royale. Enfin, s'il est reconnu que ces monuments sont disgracieux et d'un fâcheux effet, ne devrait-on pas les enlever, —

et alors que faudrait-il en faire? Avant de répondre à cette double question, il peut être intéressant d'abord de rappeler, en les précisant, les circonstances dans lesquelles les susdites statues sont venues à Versailles.

D'après les projets de Perronet, chargé en 1786 de la construction du pont dénommé à cette époque *pont Louis XV*, les douze larges plates-formes, qu'on voit aujourd'hui encore inoccupées sur la balustrade, devaient recevoir de grands candélabres de dix-huit pieds de hauteur. Le pont s'acheva sous la Révolution, mais les candélabres n'étaient sans doute pas posés lorsque Napoléon eut le désir de glorifier la mémoire des nombreux généraux tués glorieusement à l'ennemi. Par un décret signé le 1er janvier 1810 et publié au *Moniteur* le 10 février suivant, voici ce qui fut ordonné :

Les statues des généraux Saint-Hilaire, Espagne, Lasalle, Lapisse, Cervoni, Colbert, Lacour (voulant dire Lacoste, tué à Saragosse le 1er février 1809) et Hervo, morts au champ d'honneur, seront placées sur le pont de la Concorde, conformément au projet qui nous sera présenté par notre ministre de l'Intérieur.

L'Empereur ne pensant alors qu'à ces huit braves morts en 1809, le ministre dut leur adjoindre, pour garnir les douze piédestaux vacants, d'autres généraux tués aussi sur le champ de bataille, et c'est ainsi qu'il commanda en outre une statue pour Walhubert, blessé mortellement à Austerlitz, et une autre pour Roussel, tué en 1807, en se réservant de commander plus tard les deux dernières. Il fut spécifié que toutes ces statues, substituées aux candélabres prévus, auraient environ quatre mètres de hauteur. Plusieurs sculpteurs furent désignés, et, en 1812, cinq blocs de

marbre leur furent distribués. Deseine en eut un pour la statue du général Colbert, Espercieux un autre pour celle du général Roussel, Callamard un troisième pour celle du général d'Espagne, et Debay père un quatrième pour celle de Walhubert. Sans rechercher le sort du cinquième bloc dont nous ignorons l'emploi, nous savons seulement que les quatre statues faites par Deseine, Espercieux, Callamard et Debay étant achevées furent déposées provisoirement sous un hangar aux Invalides.

Survint la Restauration. Le nouveau gouvernement voulant à son tour décorer pompeusement le pont baptisé alors *pont Louis XVI* préféra y placer les effigies d'hommes illustres de l'ancien régime. Le 18 février 1816, le *Moniteur* publia l'information suivante :

Par ordonnances rendues les 19 janvier et 14 février courant, le roi a prescrit l'achèvement de l'église de la Madeleine, etc...

Douze statues colossales et quatre trophées formeront la décoration du pont Louis XVI. Ces statues représenteront :

Bayard et Duguesclin;
Turenne et Condé;
L'abbé Suger et le cardinal de Richelieu;
Sully et Colbert;
Tourville et Duguay-Trouin;
Duquesne et Suffren.

L'exécution de ces statues est confiée à MM. Roland, Houdon, Ramey, Bridan, Stouf, Gois fils, Espercieux, Marin, Lesueur, Roguier, Milhomme et Dupasquier.

M. Montpellier est chargé de l'exécution des trophées.

Roland étant mort en juillet 1816, et Houdon, très âgé, ne pouvant plus guère travailler, tous deux

furent remplacés par David d'Angers, qui fit la statue de Condé, et Moutoni, qui fit celle de Bayard. Les douze statues, commandées, comme les précédentes, de quatre mètres de hauteur, furent exécutées de 1820 à 1828, exposées d'abord dans les ateliers du Gros-Caillou, dit Dulaure, puis mises en place. Il est établi par des dessins et lithographies du temps, et aussi par des témoignages contemporains, notamment par une lettre de M. de Montalivet qu'on lira plus loin, qu'elles figurèrent sur le pont de la Concorde, où elles produisirent d'ailleurs, par leurs dimensions, un très mauvais effet.

Maintenant, que se passa-t-il au temps de Louis-Philippe? — Le roi avait entrepris et dirigeait lui-même avec passion la restauration du château de Versailles faisant partie, sur sa demande, de sa Liste civile, et la création de son Musée historique. Dès 1834, il faisait rechercher dans les dépôts publics et expédier à Versailles par les soins de M. de Cailleux, sous-directeur des Musées royaux mis à la disposition du comté de Montalivet intendant de la Liste civile, les statues ou bustes de personnages marquants de l'histoire de France se trouvant disponibles. C'est ainsi qu'un beau jour arrivèrent les quatre grandes statues restées en dépôt sans emploi aux Invalides, et l'on se demande si ce n'est pas à leur occasion que se produisit un curieux incident soulevé par l'architecte du château, M. Nepveu, qui était, dit-on, d'un caractère peu commode. M. de Cailleux, par une lettre du 10 février 1834[1], priait M. de Montalivet de faire entendre raison à M. Nepveu qui se refusait, paraît-il, à la réception de certaines statues adressées

1. Coll. pers.

comme précédemment au restaurateur chargé d'en vérifier l'état à l'arrivée, puis d'en faire la remise à l'architecte. Peut-être M. Nepveu, — ce qui lui ferait honneur, — aurait-il volontiers renvoyé ces statues aux Invalides? — En tout cas, elles étaient encombrantes et difficiles à loger dans les galeries du Musée. C'est alors probablement que dut germer dans l'esprit du roi le projet d'en décorer la cour d'honneur, en leur adjoignant les douze autres de même dimension, mal placées, de l'avis général, sur le pont de la Concorde. Une objection se présenta. De simples généraux de brigade ou de division, comme Colbert, d'Espagne, Roussel et Walhubert, malgré leur héroïsme, pouvaient-ils être mis au même rang que Bayard, Condé, Turenne, Duguesclin et autres illustrations de notre histoire? Ne fallait-il pas au moins des maréchaux de France? — Louis-Philippe pensa qu'il serait facile, en changeant les têtes des quatre statues en question, d'en faire les portraits de Lannes, de Masséna et de deux autres maréchaux pour lesquels il avait une estime particulière : Jourdan, qu'il avait nommé gouverneur des Invalides et qui était décédé récemment en 1833, et Mortier, duc de Trévise, qui venait de périr, le 28 juillet 1835, victime de l'attentat de Fieschi. M. de Cailleux, consulté, s'adressa à un sculpteur habile, Laitié, ancien prix de Rome, auteur de nombreux ouvrages qui lui avaient valu une médaille en 1824 et plusieurs commandes de l'État. Il le chargea d'étudier les changements demandés par le roi et de lui en présenter des croquis. Laitié alla examiner les quatre statues déposées dans la cour du château et envoya à M. de Cail-

leux, le 14 août 1835, avec ses quatre croquis, la réponse que voici[1] :

Monsieur le Directeur,

J'ai l'honneur de vous adresser les croquis des quatre statues que je termine par votre ordre dans la cour du palais de Versailles avec les changements que vous m'avez indiqués pour les faire servir à représenter de nouveaux sujets.

La première (*Comte de Colbert*) est tellement défectueuse qu'il serait indispensable de rapporter cinq morceaux de marbre pour en obtenir un ensemble satisfaisant.

Le premier de ces morceaux serait sur l'épaule gauche et le deuxième sur l'avant-bras gauche, pour donner plus d'ampleur au manteau de ce côté;

Le troisième à la partie interne de la cuisse droite, afin de la mettre en harmonie avec la jambe;

Le quatrième servirait à faire disparaître les mauvais plis du manteau qui sont entre les jambes et à en faire de nouveaux qui s'harmoniseraient avec ceux que produit le mouvement de la main droite de la statue;

Enfin, le cinquième morceau, placé à la partie interne du pied droit, permettrait de tourner en dedans ce pied qui est trop en dehors.

La deuxième statue (*Général d'Espagne*) ne présente aucune difficulté, car la cuirasse étant en saillie sur le torse, on trouverait facilement l'habit et les décorations; on placerait dans la main droite le bâton de maréchal et l'on remettrait les bottes à l'écuyère.

La troisième statue (par M. Espercieux) recevrait comme la précédente le bâton de maréchal dans la main droite, et, en rapportant un morceau à la partie externe du pied droit, on le ferait tourner plus en dehors.

La quatrième statue resterait telle qu'elle est, sauf quelques broderies et le grand cordon de la Légion d'honneur, qui, ainsi qu'aux autres statues, nécessiterait peut-être quelques morceaux à rapporter.

1. Archives des Musées nationaux, carton S b.

J'oubliais de vous dire que les quatre têtes seraient rapportées à l'articulation du col.

Je saisis avec empressement cette occasion pour vous exprimer ma reconnaissance et vous prie de me croire, avec respect, Monsieur le Directeur, votre très humble et très obéissant serviteur.

LAITIÉ.

A cette lettre sont encore aujourd'hui joints les quatre petits croquis où l'on reconnaît les statues de Mortier, Jourdan, Lannes et Masséna, telles qu'elles sont dans la cour du château de Versailles.

Comme on le voit, Laitié ne se contentait pas de rapporter quatre têtes nouvelles de sa façon, à la place de celles des généraux Colbert, d'Espagne, Roussel et Walhubert et d'ajouter le bâton de maréchal aux mains des *nouveaux sujets*. Il corrigeait, rectifiait, complétait les jambes, les bras, les mouvements et le costume de chacun, si bien que la statue du général Colbert par Deseine, transformée en statue du maréchal Mortier, devait être méconnaissable. M. de Cailleux s'inquiéta de savoir ce que coûteraient tous ces remaniements. Laitié répondit le 23 août qu'*après examen approfondi* il croyait devoir demander : 8,000 francs pour la statue de Mortier remplaçant le général Colbert, 5,000 francs pour celles de Lannes remplaçant d'Espagne et 2,000 francs pour chacune des deux autres, soit au total 17,000 francs[1]. Insistant sur les difficultés d'exécution, il faisait observer que :

... les têtes ayant 22 à 23 pouces de haut pèseront près de 400 livres; les morceaux qu'il faut ajouter à la cuisse du général Colbert et celui qu'il faut placer entre ses

1. Archives des Musées nationaux, carton S b.

jambes sont des morceaux qui présentent par leur poids et leur situation de grandes difficultés.

et plus loin :

... J'ai oublié de vous dire que la main du général d'Espagne est trop ouverte pour recevoir le bâton de maréchal et qu'il faudrait la refaire...

M. de Cailleux trouva peut-être le devis un peu élevé. Laitié, ne recevant pas de réponse, lui écrivit deux lettres de rappel les 27 et 28 août, et, dans la dernière, il faisait remarquer, assez maladroitement, que le travail à faire équivalait à cinq bustes, ce qui faisait 12,500 francs, auxquels il convenait d'ajouter une « indemnité de déplacement » et « un bénéfice honnête » pour l'artiste. On finit par tomber d'accord pour 14,000 francs, et, le 9 septembre, M. de Cailleux adressa à M. de Montalivet le rapport suivant[1] :

D'après les ordres du roi, les quatre statues colossales en marbre des généraux Roussel, d'Espagne, Colbert et Walhubert doivent recevoir des modifications pour représenter les maréchaux Masséna, Lannes, Mortier et Jourdan. Après m'être entendu avec M. Laitié, statuaire, j'ai l'honneur de proposer à M. l'Intendant général d'en confier l'exécution à cet artiste.

Le prix de ce travail important pourrait être fixé à la somme de 14,000 francs, dont le montant serait imputé sur le fonds porté au budget de 1835 pour commandes et acquisitions.

Au bas de ce rapport est cette simple mention : *Approuvé* (signé) : MONTALIVET. Laitié se mit à l'œuvre. Au commencement de 1836, il était loin

1. Archives des Musées nationaux, carton S b.

d'avoir terminé, car il écrivait, le 28 février, à M. de Cailleux[1] pour lui proposer « de placer la tête de Lannes sur la statue de M. Callamard (le général Espagne), comme étant plus en rapport de proportions avec ce guerrier ». Sur le reste de la seconde feuille de cette lettre se trouve, au crayon, la mention suivante, qu'on a supposée écrite par M. de Montalivet et qui paraît bien être du roi Louis-Philippe lui-même, dont la grosse écriture se reconnaît :

Répondre à M. Laitié que les changements ont été désignés d'après les dessins qu'il a exécutés; il était convenu que de la statue de *Colbert* par Deseine on ferait le *Duc de Trévise*,
de celle de Debay père représentant *Walhubert*
on ferait *Jourdan*,
de celle de *d'Espagne* par Callamard
on ferait *Lannes*,
et enfin de celle d'Espercieux représentant *Rousselle*
on ferait *Masséna*.

Deux historiens, se répétant l'un l'autre, ont imaginé que la proposition de Laitié avait mécontenté Montalivet, qui aurait écrit plus laconiquement et d'un ton de mauvaise humeur :

Ces changements ont déjà été désignés : *Colbert* doit faire *Mortier; Walhubert*, *Jourdan; Espagne*, *Lannes; Roussel*, *Masséna. Tenez-vous-en là et ne changez plus.*

Cette version est fantaisiste, et, somme toute, Laitié avait l'approbation, soit de Montalivet, soit du roi lui-même, pour sa proposition de placer la tête de Lannes sur la statue de d'Espagne. Tout étant ainsi bien réglé, les quatre statues devinrent ce que nous les voyons aujourd'hui.

Restait à faire venir à Versailles les douze autres

1. Archives des Musées nationaux, carton S b.

statues destinées (hélas!) à encadrer complètement la cour du château. Elles étaient encore sur le pont de la Concorde, et l'on pensait ne pouvoir les enlever qu'en les remplaçant par des candélabres monumentaux, conformément au projet primitif de Perronet. Pour cela, il semblait nécessaire de faire voter préalablement par la Chambre un crédit spécial. Mais, en septembre 1836, un changement de ministère inspira à M. de Montalivet un petit coup d'État en vue de procurer au roi, sans aucun retard, les statues qu'il convoitait. M. Molé, appelé, le 6 septembre, à la présidence du Conseil, avait donné le portefeuille de l'Intérieur au comte de Gasparin, ancien préfet de Lyon, homme de résolution très estimé du roi. Louis-Philippe parla sans doute à ce nouveau ministre de son désir de faire transporter les statues du pont de la Concorde à Versailles. M. de Gasparin s'empressa d'y consentir, et M. de Montalivet, consulté par le roi sur la légalité de cet enlèvement, lui répondit le 29 septembre[1] :

Je savais que M. Gasparin était très disposé à faire hommage à Votre Majesté des statues du pont de Louis XVI, et je ne vois aucun empêchement légal à ce que ses bonnes dispositions aient sur-le-champ leur cours. Ce serait donner dans un piège que de consentir à lier la livraison des statues au vote par la Chambre d'un crédit de 80,000 francs destiné à faire des candélabres; ce qu'il faut, c'est avoir d'abord les statues, et le vote viendra forcément ensuite. Si, au contraire, on délibère, *les statues étant encore en place*, les raisons ne manqueront pas pour les y laisser et faire rejeter une dépense facile à taxer d'inutile aux yeux de ceux qui auront vu le pont garni tant bien que mal en entrant à la Chambre. Je suis en mesure de faire parler a M. Cave.

1. Coll. pers.

Que Votre Majesté me dise ou me fasse dire si elle le désire.

Le conseil de M. de Montalivet fut adopté, les douze statues furent enlevées du pont et portées à Versailles, — sans être remplacées par des candélabres dont les piédestaux sont restés vacants.

C'est ainsi que la cour du château fut pourvue de seize statues colossales qui s'alignèrent, — sans doute sur les indications du roi, — dans l'ordre suivant, assez bizarre :

A gauche, en entrant, on trouve Duguesclin, puis Sully paraissant tourner le dos à Suger logé derrière lui, puis Lannes et Mortier (ce dernier portant malheureusement les traces des modifications multiples apportées par Laitié à l'œuvre de Deseine), et, après ces deux maréchaux de l'Empire, Suffren, Duquesne et Condé ;

A droite, en partant aussi de la grille, on rencontre d'abord un énorme Bayard suivi de Colbert tournant le dos à Richelieu, comme Sully le tourne à Suger, puis Jourdan et Masséna, dont on s'aperçoit que les têtes ont été rapportées, et, à la suite, Tourville, Duguay-Trouin et Turenne.

Que faut-il penser, sans parti pris, de la présence de ces statues monumentales dans la cour du palais de Versailles ? — Il paraît y avoir actuellement unanimité pour reconnaître qu'elles sont d'un effet malheureux. Doit-on néanmoins les maintenir à cette place par respect de la tradition, en souvenir de la très noble pensée du roi Louis-Philippe de consacrer le château de Louis XIV à toutes les gloires de la France ? — Sans partager le dédain ou la mauvaise opinion souvent manifestés contre toutes les innovations apportées au palais par Louis-Philippe, il faut

avouer qu'il y a commis ou laissé commettre certaines fautes de goût, et il doit être permis de chercher à les réparer dans la mesure du possible. Certes, il ne faut pas oublier qu'il a sauvé cette grandiose et magnifique demeure en la transformant en un Musée historique, et que, malgré la parcimonie qu'on lui reproche, il y a dépensé vingt-cinq millions de sa Liste civile. Cependant, s'il est avéré que la belle cour d'honneur du château gagnerait à être débarrassée de lourdes statues qui ne sont pas en rapport avec les bâtiments qui les entourent et en détruisent l'harmonie, ce ne serait pas, semble-t-il, manquer de respect à la mémoire du roi, mais au contraire lui épargner de fâcheuses critiques, que de les faire disparaître.

Alors se pose une dernière et délicate question. Que faut-il faire des ces statues? — Les renvoyer au pont de la Concorde d'où elles sont venues? — C'est impossible, puisqu'il a été jugé bon de les en congédier. Les disperser dans les jardins du château, au milieu des figures mythologiques qui y abondent? — Ce serait absolument ridicule et plus choquant encore que de les laisser à leur place actuelle. Les remiser dans quelque magasin des réserves du Musée? — Leur poids et leurs dimensions rendraient l'opération difficile et cela provoquerait des protestations indignées. Le bruit a couru, à plusieurs reprises depuis quelque temps, que la conservation du Musée songerait à transporter ces statues monumentales tout au bout de l'avenue de Paris, à la porte de Versailles, entre la grille de l'octroi et le coude que fait la route au lieu dit la Patte-d'Oie. Ne serait-ce pas une sorte de relégation injurieuse? — Pourquoi les repousser si loin, hors de la vue même du château? L'avenue

ayant au total près de 2,500 mètres de longueur, les huit statues placées de chaque côté, à partir de la barrière, à 100 ou 150 mètres les unes des autres, atteindraient à peu près le tournant de la Patte-d'Oie et donneraient la triste impression soit d'une décoration ébauchée et laissée inachevée, soit d'objets qu'on a voulu cacher aux regards des visiteurs en les rejetant aux confins de la ville. Ce serait cruel et excessif. Ne serait-il pas préférable de placer ces statues non pas à la sortie de Versailles, mais au contraire vers l'entrée de cette immense avenue de Paris, en vue du château, les deux premières, représentant Turenne et Condé, se trouvant près de la place d'Armes, puis les autres s'échelonnant sur une longueur de 800 ou 1,000 mètres, des deux côtés de la chaussée, sous les vieux ormes géants, là où leurs dimensions ne seraient nullement disproportionnées?

Enfin, pour répondre entièrement à la pensée de Louis-Philippe, ces grandes figures de notre histoire nationale, destinées à servir d'introduction au Musée historique, ne pourraient-elles pas prendre place sur les deux avenues qui bordent la place d'Armes à droite et à gauche et aboutissent non loin des rampes montant au château dans la cour? Elles rempliraient ainsi le rôle qui leur a été attribué par le roi en 1836, sans nuire en rien à l'aspect du palais de Louis XIV.

Ce modeste vœu aura-t-il chance d'être entendu? C'est bien douteux, et il est à craindre que la cour du château de Versailles ne reste longtemps encore dans l'état actuel.

UN CHAPITRE DE L'HISTOIRE

DE LA

MANUFACTURE DE SÈVRES

MADAME VICTOIRE JAQUOTOT

PEINTRE SUR PORCELAINES

Par M. René Jean.

Durant les premières années du XIXe siècle, une des grandes préoccupations de la Manufacture de Sèvres fut de reproduire sur porcelaine les œuvres des grands maitres[1]. On voulait ainsi en conserver l'image d'une façon impérissable. Les recherches de Dihl, les travaux d'Alexandre Brongniart, en fournissant aux artistes de nouvelles couleurs vitrifiables, vinrent à l'appui d'un mouvement qui avait toute la faveur des pouvoirs publics et auquel des peintres comme Constantin, Demarne, Leguay, Schwebach attachèrent leur nom. Pour connaitre jusqu'à quelles limites put aller l'engouement vis-à-vis des travaux de

1. Un précédent avait eu lieu sous l'ancienne monarchie : les panneaux représentant les *Chasses de Louis XV* d'après Oudry furent commandés par Louis XVI en 1779, livrés en 1782 et payés 24,000 livres (cf. *Chronique des Arts*, 25 août 1906, à propos de l'exposition de ces plaques au Musée de Versailles).

ce genre, il suffira de voir ce que furent, de 1815 à 1840 surtout, les rapports de l'administration de la Manufacture avec un peintre dont beaucoup d'œuvres sont conservées au Musée de Sèvres : Mme Victoire Jaquotot. Les archives du Musée céramique donnent d'abondants détails auxquels ajoutent à peine les autographes conservés à la Bibliothèque d'art et d'archéologie et les Archives nationales (*série O*).

* * *

Le 28 novembre 1829, M. Sosthène de la Rochefoucauld écrivait au baron de la Bouillerie, intendant général de la Maison du Roi, une lettre conservée aux Archives nationales et où se trouve le passage suivant : « Les services rendus par Mme Jaquotot à la peinture sur porcelaine sont très grands et incontestables. On ne saurait nier qu'elle a porté cet art à un degré de perfection inconnu avant elle. Si même d'autres artistes, tels que MM. Constantin, Robert, Béranger, ont produit, chacun dans son genre, des ouvrages dignes d'être comparés aux siens, leurs efforts doivent être attribués, en grande partie, à l'impulsion qu'elle a donnée et à l'émulation que son exemple a inspirée. »

Le jeune vicomte chargé du département des Beaux-Arts résumait ainsi un rapport que lui avait adressé, sur sa demande, quelques jours auparavant, le directeur de la Manufacture de Sèvres. Dans ce rapport, Brongniart affirmait que « Mme Jaquotot, par ses travaux assidus, par ses talents d'exécution qui ont accompagné et suivi ses dispositions naturelles, a produit des copies sur porcelaine d'une perfection

telle qu'on n'avait rien à leur comparer dans ce qui avait été fait avant elle... ».

Ces lignes reflètent l'opinion des contemporains à l'égard de Mme Jaquotot et il paraît assez malaisé de rechercher, en dehors de son œuvre artistique, rien qui explique sa vogue et son influence. A l'époque de ses plus grands succès, Mme Jaquotot, si l'on en croit un crayon de Pannetier conservé à Sèvres, était une grande et forte femme, aux traits assez vulgaires et empâtés, au nez gros, aux lèvres fortes mais spirituelles, au regard vif et brillant. Lady Morgan, qui la visita lors de son voyage à Paris, la compte « parmi les femmes les plus aimables et les plus spirituelles de France » et prétend que « ses manières comme son pinceau ont cette âme, cette vivacité bien plus durables que les formes qu'elles animent »[1]. Elle vante par ailleurs sa grâce et son charme.

Il ne paraît pas que lady Morgan ait été là très perspicace. La correspondance de Mme Jaquotot la révèle acariâtre, irascible, vaniteuse, d'une prétention sans égale et d'une susceptibilité sans pareille. « Il faut désespérer de jamais la contenter », dira Brongniart[2]. Tout cela sans doute ne pourrait diminuer en rien l'intérêt qui s'attache à elle si, dans les questions d'argent, son âpreté ne frisait souvent la mauvaise foi. Pourtant, ses nombreux amis mettaient son humeur inégale sur le compte de sa santé délicate et vantaient son imagination et son esprit. Elle était, paraît-il, aussi bien douée pour la musique que pour les arts du dessin.

1. Lady Morgan, *La France en 1829-1830*, 2e éd., p. 314.
2. Lettre à M. de Montalivet, juin 1841.

Née à Paris en 1778, elle devait mourir après 1849[1]. Élève d'Étienne-Charles Le Guay, peintre attaché à la Manufacture de Sèvres, elle épousa son maître pour divorcer peu après et se remarier avec un M. Pinet dont le nom, pas plus que celui de son premier mari, ne devait jamais figurer sur ses œuvres.

Ses débuts à Sèvres furent modestes. Elle commença par des têtes « très soignées et très réussies » sur des cabarets de porcelaine. Le portrait de l'impératrice Joséphine, parce qu'il déplut à l'auguste modèle, faillit la faire congédier. Elle fut plus heureuse avec le profil de Marie-Louise et traça l'effigie de l'Empereur lui-même.

Elle accepte alors sans récriminer les prix qui lui sont offerts. Elle se contente de 120 francs pour copier le portrait de l'Empereur, bien que des encouragements lui soient adressés, bien que, en 1808, Napoléon lui accorde une médaille d'or et condescende, paraît-il, à écrire sur le brevet, de sa propre main « : L'encouragement le plus distingué[2]. » Plus tard, elle prétendra que Napoléon, en 1813, lui a demandé secrètement son portrait pour l'offrir à Marie-Louise et même a posé pour elle[3].

Dès la fin de l'Empire, on la voit marchander sur les prix qui lui sont offerts, sur ceux même qu'elle a acceptés. Au retour des Bourbons, ses exigences prennent une forme inouïe. Dès 1816, chargée de faire le portrait de Louis XVIII, on porte chez elle

1. Une lettre de M. de Montalivet à Brongniart en date du 20 juillet 1846 entretient le dernier de la pension de Mme Jaquotot. Les 7-8 mai 1880 ont passé en vente des lettres de Mme Jaquotot, les dernières datées de 1849.

2. Lettre à Brongniart, 16 août 1841 (Archives de Sèvres).

3. Lettre au baron de Werther, 2 juillet 1838 (Bibl. d'art).

le buste de Valois qui lui sert de modèle. La duchesse de Berry vient à son atelier voir le portrait de son oncle, et, ravie de la ressemblance, emporte l'effigie pour la faire admirer à son mari, au duc et à la duchesse d'Angoulême. En 1818, alors que l'on réduit à 400 francs le prix d'un portrait exécuté par Augustin, ceux de Mme Jaquotot lui sont payés 1,500 francs. Elle en peint un grand nombre. Une liste dressée en 1834 et conservée à Sèvres ne comprend pas moins de quarante noms. On y apprend qu'elle traça les figures de Pierre le Grand et de Fénelon, d'Anne de Bretagne et de Marie Leczinska, de Diane de Poitiers et de François Ier et de bien d'autres.

Lorsque Mme Jaquotot devait copier des œuvres appartenant à des galeries particulières, le surintendant des Beaux-Arts n'hésitait pas à écrire lui-même pour solliciter le prêt des tableaux. C'est ainsi que le duc de Mouchy se dessaisit temporairement d'un portrait de Mme de Maintenon et le général Despinois d'un portrait du maréchal de Saxe. Les collections publiques étaient également mises à contribution ; les toiles du Louvre comme celles de Saint-Cloud étaient transportées à l'atelier de l'artiste. Chaque prêt nouveau amenait les protestations véhémentes du comte de Forbin, mais ces protestations restaient vaines.

L'intérêt artistique de ces copies, payées très cher, nous semble médiocre. On ne distingue pas parmi ces effigies sèches, figées et sans vie, ce qui peut être la tâche personnelle de Mme Jaquotot ou ce

qui revient aux élèves par qui elle se faisait aider[1]. Les copies de tableaux ne sont pas beaucoup plus attrayantes. L'histoire de l'une d'entre elles donnera, en quelques lignes, un aperçu de l'esprit mercantile de Mme Jaquotot et renseignera sur l'estime où son talent était tenu. Prenons, par exemple, la copie de *l'Amour et Psyché* que le Musée de Sèvres garde avec respect et qui a le mérite d'être bien dans l'esprit de l'original : on y trouve la même grâce maniérée, les mêmes attitudes un peu raides, la même minutie de détails que dans la toile du baron Gérard. Les pervenches piquent sur le sol leur même tache bleue, les nuages se découpent sur le ciel d'un azur inviolé et le frêle papillon, dans son ascension vers la lumière, écarte éternellement ses ailes fragiles au-dessus de la tête d'Éros.

Dès le mois d'août 1821, il était convenu, entre Mme Jaquotot et Brongniart, que la copie du tableau qui appartenait alors au général Rapp aurait lieu moyennant la somme de 16,000 francs, somme que le directeur de Sèvres note comme fort élevée. La mort du propriétaire de la toile de Gérard, survenant le 2 novembre de la même année, empêcha de donner suite à ce premier projet. Ce ne fut qu'après l'achat par l'État de *l'Amour et Psyché*[2], lors de la vente de mars 1822, que Mme Jaquotot écrivit à Brongniart pour lui rappeler leur convention. Ce projet fut repris. Lettres sur lettres de l'artiste se succédèrent alors pour aboutir à une augmentation de 2,000 francs sur le chiffre primitivement arrêté. Sur l'ordre for-

1. Une lettre de Mlle Pellerin à Brongniart (Archives de Sèvres) apporte la preuve de cette aide.
2. Acquis pour la somme de 22,100 francs.

mel du marquis de Lauriston, le comte de Forbin envoya le tableau chez Mme Jaquotot et la copie figura au Salon de 1825.

Quelque élevé que puisse paraître ce prix de 18,000 francs pour une copie sur porcelaine, il n'allait pas tarder à être dépassé. En février 1826, une copie de la *Sainte-Famille* de Raphaël était achetée à Mme Jaquotot pour 35,000 francs et un rapport de Sosthène de la Rochefoucauld, daté du 7 janvier 1825, apprend que l'artiste en avait demandé « d'abord 100,000 francs, puis 80, puis 60... »[1] !

A cette époque, Mme Jaquotot recevait une pension annuelle de 1,000 francs. Le 24 mai 1828, elle recevait le titre de *Premier peintre sur porcelaine de Sa Majesté*. Entre temps, elle copiait l'*Atala* de Girodet; le Musée lui prêtait des œuvres du Guide, de Van Dyck, de Van Loo, d'Holbein; *la Belle Ferronnière* elle-même émigrait deux mois durant dans son atelier.

C'est auprès de Mme Jaquotot que le comte Turpin de Crissé devait faire son dernier acte d'intendant général. Le 28 juillet 1830, il négociait « au son du canon » la copie de la *Vierge au voile* de Raphaël pour le prix de 21,000 francs. La chute de la monarchie légitime ajourna l'exécution de cette copie jusqu'à l'année suivante.

Le départ de Charles X marque pour Mme Jaquotot le premier symptôme du déclin de sa puissance. La Monarchie de Juillet supprime sa pension annuelle. Les tableaux des galeries nationales ne lui sont plus

1. Voir aussi à la Bibliothèque d'art une lettre où Mme Jaquotot demande à sa correspondante d'intervenir auprès de M. de la Rochefoucauld pour que le prix soit porté à 50,000 francs.

confiés, il faut qu'elle vienne les copier sur place. A peine peut-on citer une exception : en 1835, *la Jeanne d'Aragon* lui est prêtée sur les demandes répétées de Brongniart qui accepte d'assumer toutes les responsabilités de cet acte.

En avril 1832, Mme Jaquotot part pour l'Allemagne, va à Bade, puis à Munich. Elle reçoit partout un accueil chaleureux, et absente, disait-elle, pour « quelques jours », elle rentre fin janvier 1833.

Elle rêve ensuite d'un voyage en Italie. Elle veut aller copier la *Sainte Cécile* de Raphaël : « Toutes les copies rapportées en France ... sont froides et fautives », déclare-t-elle, et elle agit et fait agir Brongniart auprès de M. de Montalivet pour qu'il lui soit assuré une mensualité de 1,000 francs, moyennant quoi elle copiera le tableau pour 35,000 francs. M. de Montalivet promet, puis se récuse. Le voyage est ajourné, semble abandonné, lorsque brusquement, en octobre 1839, Mme Jaquotot part en Italie.

Nous ne la suivrons pas dans ce voyage, où de nombreuses satisfactions d'amour-propre lui sont données : à Turin, elle reçoit des visites royales; à Milan, un banquet lui est offert; à Bologne, on lui ménage un atelier dans la galerie de peintures; à Florence, la cour vient la visiter. Cela ne l'empêche pas de songer à ses affaires : le 16 avril 1837, elle écrit de Bologne pour déclarer qu'elle ne peut copier la *Sainte Cécile* pour le prix convenu. Elle ergote, elle se plaint, elle récrimine, propose de nouveaux travaux, vient se fixer à Genève, retourne en Italie. Le 2 octobre 1839, elle expédie enfin sa *Sainte Cécile* qui arrive à Sèvres le 12 novembre de la même année; elle continue sa correspondance

aigre-douce avec Brongniart, se plaint qu'on lui manque de parole, invoque la mission « qu'on lui a confiée », bref, montre toutes les preuves possibles de mauvais caractère et de mauvaise foi.

Elle rentre en France à la fin de 1840 avec plusieurs travaux achevés; les principaux sont à Sèvres. Elle semble avoir vendu les autres dans les pays du Nord. Sa pension est liquidée en 1842. Sa situation financière ne paraît pas brillante à ce moment. Des lettres de 1848[1] indiquent qu'elle est tombée dans le besoin et qu'à l'abominable vieillesse se joignent les angoisses de la pauvreté.

* * *

Lorsque l'on passe, dans les salles du Musée de Sèvres, devant les copies de Mme Jaquotot, on ne s'explique pas la réputation de leur auteur. Elles sont, dans l'évolution artistique, d'une importance bien minime. Leur intérêt technique est peut-être plus grand et des spécialistes vantent la perfection de leur métier. Mais c'est à une mode que Mme Jaquotot a dû son renom, et la mode qui élève ses idoles avec rapidité ne leur permet pas de subsister longtemps : elle les plonge dans l'oubli avec la rapidité qui est sa raison d'être.

1. Catalogue de la vente Michelot, 7-8 mai 1880.

LES
IDÉES ARTISTIQUES
DE
SAINTE-BEUVE

Par M. Alphonse Roux.

Il y a peu d'apparence qu'un historien de la critique d'art, en France, s'occupe jamais de Sainte-Beuve, et, en vérité, cet oubli ne constituerait pas une lacune. Mais si l'auteur des *Lundis* s'est taillé son vaste domaine dans la critique littéraire et si c'est là qu'il faut aller l'étudier, on trouve dans son œuvre un certain nombre d'articles qui intéressent l'art, et ses rares incursions en un genre qui n'était pas le sien suffisent pour retenir quelque peu l'attention sur un aspect du talent de Sainte-Beuve dont on ne s'est encore guère soucié et pour tâcher d'ajouter quelques discrets coups de crayon à la physionomie de cet analyste subtil et curieux[1].

Les articles d'art de Sainte-Beuve, — et il n'en est guère que cinq ou six, — arrivent assez tard dans son œuvre. De plus, ils n'ont jamais été amenés directement par le désir d'étudier des tableaux, des statues

1. Au lendemain de la mort de Sainte-Beuve, Ph. Burty publia un article intitulé : *Sainte-Beuve critique d'art* (*Gazette des beaux-arts*, 1er nov. 1869). C'est une étude très légitimement élogieuse et du reste assez intéressante, car Burty avait connu le critique. Toutefois, elle est vague et assez superficielle.

ou des monuments. Ce n'est guère qu'à l'occasion de livres que le critique parle d'art. On reconnait bien là sa méthode, grâce à laquelle il s'est avancé sur tous les domaines, même, par exemple, à l'occasion et à l'aide des *Mémoires* du général Jomini, sur le terrain de la stratégie[1]. Il n'aborde ces sujets artistiques qu'avec prudence et en toute modestie. « S'il m'est permis d'avoir un avis en telle matière », dit-il dans son article sur Fromentin; « en peinture », écrit-il une autre fois, au sujet de Delécluze, « je parlerais comme un ignorant si j'entrais dans le détail »; ou encore à l'occasion du livre de Champfleury sur les Le Nain : « Je ne puis guère, sans sortir de mon domaine, qui est déjà bien assez étendu et assez vague comme cela, me mettre à mon tour à décrire en détail les principaux tableaux des frères Le Nain et m'appesantir sur le caractère de leurs œuvres. » Il semble même, en général, que le critique veuille borner son rôle à faire connaître l'ouvrage qui sert de prétexte à son article et qu'il s'efforce de cacher sa personnalité derrière celle de l'auteur du livre dont il s'occupe. De la sorte, il n'arriverait à l'artiste qu'au travers de son commentateur. Il use en effet de ce

1. Ces articles sont consacrés à Léopold Robert (au sujet de la réédition du livre de F. Feuillet de Conches : *Léopold Robert, sa vie, ses œuvres et sa correspondance*), *Causeries du Lundi*, t. X. — Delécluze (à l'occasion de la publication de ses *Souvenirs de soixante années*), *Nouveaux Lundis*, t. III. — Les frères Le Nain (à propos du livre de ce titre publié par Champfleury), *N. L.*, t. IV. — Viollet-le-Duc (à la suite de la publication des *Entretiens sur l'architecture*), *N. L.*, t. VII. — Fromentin, bien que le titre soit simplement celui de son roman, *Dominique* (*Ibid.*). — On doit ajouter, dans les *Portraits contemporains*, t. II, la réimpression, au lendemain de la mort de Huet, survenue le 9 janvier 1869, d'un article paru dans *le Globe* (23 oct. 1830). Il y a ajouté une note.

procédé dans son article sur les frères Le Nain. D'autres fois, il est surtout curieux d'analyser l'âme de son « sujet » plutôt que d'expliquer ses tableaux. C'est ce qu'il essaye dans son étude sur Léopold Robert. Il applique à ce peintre la méthode d'observation et d'analyse qui lui fut si chère en critique littéraire. Malgré cela, il est, volontairement ou non, amené à faire connaître ce qu'on pourrait appeler son esthétique. Il est des cas, notamment dans son article sur Delécluze, où il se découvre à fond et arrive sans détour, sinon tout à fait à des théories, — ce qui surprendrait chez lui, — du moins à de nettes opinions et presque à une ferme profession de foi[1].

Quoique littérateur, Sainte-Beuve use d'une méthode qu'aucun spécialiste ne répudierait et il évite de tomber dans le défaut qui guette ses confrères et que les écrivains d'art appellent de la « littérature ». Il sait ou il sent que le point de départ de la critique d'art est l'impression esthétique : « Comme il n'y a rien de tel en littérature que de lire et en art que de regarder et d'observer, je décrirai encore deux de leurs tableaux d'intérieur [des Le Nain] et je les rendrai sous l'impression exacte qu'il m'ont laissée » (*Les frères Le Nain*, *N. L.*, t. IV, p. 125-126). Cette méthode modeste et réaliste a été trop méconnue par tous ceux, — les académiques surtout, — qui ont

1. Il écrit, dans la note ajoutée à la réimpression de son article sur Huet : « ... Les peintres novateurs étaient nos frères, et la lutte que nous engageons pour nous-mêmes, nous la soutenions aussi pour eux. J'ai toujours paru ne m'occuper d'art qu'incidemment; j'en ai rarement écrit, bien persuadé que, pour être tout à fait compétent en ces matières, il faut y passer sa vie; mais je n'ai cessé, tant que j'ai pu, de voir et de regarder, et je n'ai pas laissé l'occasion de dire mon mot et de donner mon coup de collier à ma manière. »

jugé au nom de principes et de théories, d'après un modèle *idéal*. Les procédés d'investigation appliqués par Sainte-Beuve à l'étude des œuvres littéraires le servaient en matière artistique. En fait, ses descriptions sont non seulement précises, mais bien vues. C'est ainsi qu'il écrit, au sujet de la *Nativité* de Saint-Étienne-du-Mont, qu'il va voir avant d'en parler, ce qui est de bon exemple, et d'exemple méritoire de la part d'un quasi amateur : « Le manteau de saint Joseph est gris, d'un blanc crayeux à la manche; c'est le ton caractéristique. Il y a aussi de ces étoffes rouge-brique, une pendue en l'air, l'autre dans le vêtement de la Vierge, qui sont une marque distinctive dans les tableaux des Le Nain. » Quand on a su observer, malgré soi on compare, et Sainte-Beuve dit plus loin au sujet des mêmes peintres : « Ne cherchez dans ce tableau [un *Intérieur*] aucun groupe ni arrangement : c'est bien le contraire de Léopold Robert. Aucun personnage ne se lie à l'autre; il y a des trous entre eux. » Il y a des trous parce que les Le Nain ne sont pas hantés par l'idée de la composition, surtout de la composition classique, tandis que Léopold Robert, malgré son vif désir de réalité, se souvenait trop qu'il était passé par l'atelier de David et que dans les toiles de celui-ci les groupes semblent plutôt dressés par un sculpteur que brossés par un peintre.

Sainte-Beuve savait donc regarder un tableau. Il semble qu'il ait dû avoir une sorte d'initiation, d'autant qu'il discernait avec perspicacité les caractères distinctifs d'une œuvre et que, par exemple, il voyait fort clair dans le talent de Léopold Robert lorsqu'il écrivait à son sujet : « Il voulait donc relever le sujet par

le style et y introduire d'une façon ou d'une autre une pensée ». Il est aussi de ceux qui ont compris que les Romantiques aient « accueilli et salué M. Ingres à son retour d'Italie », et il reproche à Delécluze de s'obstiner à voir en celui-ci « l'école pure de David continuée », ajoutant du reste : « et cela n'est pas plus vrai qu'il ne le serait de dire qu'André Chénier est de l'école classique précédente ». Pour littéraire qu'elle est, cette comparaison ne manque pas de justesse, ne serait-ce qu'à cause de la sensualité profonde de ces deux maîtres. Il saisit encore fort bien qu'il ne suffit pas de proclamer David et Girodet comme ses maîtres pour être leur disciple, car tout dépend de l'application qu'on fait de leurs préceptes. En art comme en littérature, nous savons en effet combien les disciples continuent étrangement parfois ceux qui furent leurs maîtres. Il n'y a qu'à se rappeler de quel atelier demi-davidien sont sortis bon nombre de Romantiques ou à certains autres égards quels multiples élèves divers a formés le bon Léon Cogniet. Nous ne saisissons guère pourtant dans la vie de Sainte-Beuve ce qui a pu le conduire à cette sorte d'initiation dont il est question plus haut et qui est nécessaire à quiconque veut parler d'une œuvre d'art. Mais c'était un génie éminemment assimilateur et sans doute il savait tirer le meilleur parti possible du livre d'art qu'il venait de lire. De plus, il avait fait partie du *Comité historique de la langue, de la littérature et des arts*, fondé par Guizot en 1835. Avec les membres de ce comité, notamment avec Didron, Lassus, Lenoir, il fit de nombreuses « courses archéologiques », suivant sa propre expression. En profita-t-il beaucoup? Pas assez à son gré, car, nous dit-il en son article sur

Viollet-le-Duc, « je faisais cela poétiquement, c'est-à-dire vaguement et au gré du rêve ». On peut sans doute supposer qu'il retira de ces « courses » plus de bien qu'il ne le dit et que la conversation des artistes avec lesquels il se trouva en relations lui fut plus profitable qu'il ne l'avoue.

D'autant que Sainte-Beuve ne se borne pas à des descriptions ou à des réflexions de détail, il y a vraiment chez lui des idées esthétiques qui indiquent que leur auteur eût été capable de s'essayer en ce genre de la critique d'art où plus d'un de ses confrères de la critique littéraire s'exerçait. Dans son article sur Viollet-le-Duc (p. 171), nous lisons en effet : « A ne voir que l'esprit, il y a plus de rapport véritable entre les grands artistes de la Grèce et nos vieux maîtres laïques, bâtisseurs de cathédrales, qu'entre ces mêmes Phidias ou Ictinus d'immortelle mémoire et les disciples savants, réguliers, formalistes qui croient les continuer aujourd'hui. » En 1864, cette remarque n'était pas devenue encore le lieu commun qu'elle nous paraît aujourd'hui. Nombreux étaient ceux qui ne saisissaient aucun rapport entre l'architecture de notre XIIIe siècle et celle du temps de Périclès. C'est qu'on regardait trop à la surface, qu'on s'arrêtait aux détails et que quelques-uns seulement s'occupaient de « l'esprit ». Il est assez remarquable que le littérateur Sainte-Beuve ait été du nombre de ces derniers. Il a su comprendre aussi que l'architecture était avant tout un art pratique et que la beauté d'un monument comprenait en ses éléments indispensables la juste adaptation à son objet. « Sa doctrine, écrit-il à propos de Viollet-le-Duc, bien simple et si peu suivie aujourd'hui, est de faire des édifices pour leur desti-

nation, et non pour la seule apparence extérieure. » Cette phrase devrait devenir un axiome en matière d'architecture. Après l'avoir lue, nous ne serons pas surpris de trouver la suivante qui en est la suite logique : « Oh! qui nous rendra une architecture originale, si elle est encore possible, celle de la société présente et à venir? » C'est encore la doctrine de l'adaptation, c'est donc une forme de réalisme en opposition à l'idéalisme des théoriciens, à l'idéal préconçu, à l'imitation.

Sainte-Beuve serait-il donc un réaliste? Mènerait-il le même combat artistique que le « consciencieux Thoré », comme il l'appelle lui-même? A lire certains passages de ses articles, on pourrait presque aller jusqu'à le supposer. Fromentin avait écrit dans *Un été dans le Sahara :* « Costumer la Bible[1], c'est la détruire; comme habiller un demi-dieu, c'est en faire un homme... Comme, à toute force, il faut vêtir l'idée, les maîtres ont compris que dépouiller la forme et la simplifier, c'est-à-dire supprimer toute couleur locale, c'était se tenir aussi près que possible de toute vérité. » Sainte-Beuve répond : « Raphaël et Poussin ont donné à leurs personnages hébreux des costumes romains. C'était un anachronisme, mais ils ont obéi au goût de leur temps et leurs chefs-d'œuvre ont consacré l'erreur. » Il ne leur fait « d'une inadvertance ou d'une imperfection ni un titre, ni un mérite », et il conclut qu'il vaut encore mieux costumer les Hébreux comme les Arabes modernes, ce qui n'est qu'approximatif, que de les vêtir comme les Romains, ce qui est faux. Il lui arrive même, en une sorte

1. Il veut dire : revêtir les personnages de la Bible des vêtements des Arabes modernes.

d'apostrophe à la Réalité, d'écrire : « Tu es le fond de la vie, et comme telle, même dans tes aspérités, même dans tes rudesses, tu attaches les esprits sérieux et tu as pour eux du charme. » Seulement, il ajoute : « Et pourtant, à la longue et toute seule, tu finirais par rebuter insensiblement, par rassasier, tu es trop souvent plate, vulgaire et lassante. » C'est dans l'article sur les frères Le Nain que se trouve cette page où Sainte-Beuve dévoile le fond de sa pensée sur la réalité dans l'art. A celle-ci il demande d'ajouter trois choses : le *style*, le *sentiment*, l'*idéal* (cf. p. 138). Voilà donc un réalisme singulièrement mitigé. Il ne faut pas oublier, pour s'expliquer cette atténuation, que Sainte-Beuve admire fort Raphaël, — ce qui le sépare du réaliste Courbet, surtout de ses boutades et hâbleries, — parce que l'auteur des fameuses *Vierges* a « pour loi et pour règle secrète un caractère suprême d'unité et d'adorable fusion ». C'est encore lui qui, comparant, à la suite de Champfleury, Poussin aux frères Le Nain, mais concluant d'autre manière que le biographe de ces derniers, écrit : « Poussin, dans le touchant ou le grave de ses scènes champêtres ou autres, introduisait un principe supérieur dont les Le Nain ne se doutèrent jamais, je veux dire l'idéal antique, le groupe composé avec harmonie et contraste, un type habituel de beauté romaine, un souvenir des jours d'Évandre et de l'Arcadie : la réalité chez lui était commandée par une vue supérieure et une pensée » (p. 128). Pareille déclaration eût été approuvée par tous les académistes. Là où Sainte-Beuve s'éloigne de ceux-ci, c'est que s'il est mis dans la nécessité de choisir entre l'idéal antique (celui des pseudo-classiques et de la

plupart des académistes de son temps) au détriment de la réalité, et la réalité au détriment de cette « beauté » d'école, il opte pour la réalité. S'adressant à celle-ci, il écrit : « Que si tout cela (style, sentiment, idéal) te manque et que tu te bornes strictement à ce que tu es, sans presque nul choix et selon le hasard de la rencontre..., eh bien! je t'accepterai encore, et s'il fallait opter, je te préférerais même ainsi, pauvre et médiocre, mais prise sur le fait, mais sincère, à toutes les chimères brillantes, aux fantaisies, aux imaginations les plus folles ou les plus fines, — oui, aux *Quatre Facardins* eux-mêmes, — parce qu'il y a en toi la source, le fond humain et naturel duquel tout jaillit à son heure et un attrait de vérité, parfois un inattendu touchant, que rien ne vaut et ne rachète » (p. 138). Sainte-Beuve est donc loin de l'académisme. Il incline vers le réalisme ou mieux encore vers la vérité et la sincérité, vers la spontanéité candide. Le parti pris de l'école chère à Thoré et plus tard à Castagnary lui déplairait, mais c'est ce parti pris outrancier qui seul le rebuterait.

C'est que, en somme, et en dépit de ce qu'on vient de lire contre les « chimères brillantes », les « fantaisies », les « imaginations », Sainte-Beuve tient surtout au romantisme. Vers 1860, époque autour de laquelle se placent ses articles d'art, il y a longtemps qu'il s'est séparé de V. Hugo et que son romantisme littéraire s'est singulièrement assagi. Malgré cela, il profite, en 1862, de la publication par l'académique critique d'art des *Débats*, Delécluze, de ses *Souvenirs de soixante années*, pour faire avec une fougue et une fermeté qui ne lui sont pas habituelles une sorte de profession de foi : « J'ai affaire au fond à un adver-

saire. M. Delécluze, critique d'art, n'a cessé de combattre, de railler, de chicaner, de diminuer ou de nier le mouvement que j'aime, dont je m'honore d'être, moi indigne, dont tous les amis, toutes les admirations de ma jeunesse ont été, dont tous ceux qui survivent sont encore. Il n'a jamais voulu comprendre que ce qu'il appelle la *bourrasque* romantique avait de grandes et bonnes raisons d'être... » « En peinture (je parlerais comme un ignorant si j'entrais dans le détail, mais en un seul point principal j'ai conscience d'avoir raison), il était bon que l'école de David finît et fût déclarée finie; la contemplation du tableau des *Sabines* ne menait plus à rien; les Gérard, les Gros eux-mêmes, les Guérin, les Girodet n'étaient pas des maîtres à faire des élèves supérieurs ou égaux à eux si ces élèves ne se retournaient contre eux ou, du moins, ne s'éloignaient bien vite de ces guides à bout de voie et usés sur la fin de leur carrière. Il fallait qu'avec Bonington un rayon clair et lumineux, une lumière légère vînt baigner et inonder le ciel des marines et des paysages; qu'avec Géricault une réalité puissante et d'après la forte nature osât reparaître et se montrer; qu'avec Eugène Delacroix une langue de feu vînt serpenter à travers les larges toiles et avertir le spectateur ébloui qu'après tout et avant tout un peintre est un peintre. » Non seulement, en cette page, Sainte-Beuve prend nettement position, mais il sait voir avec précision ce que la jeune école apportait de principes heureux et féconds avec ses précurseurs ou avec son grand représentant. Que le romantisme n'ait pas tenu toutes ses promesses, peu importe ici. L'auteur de l'article sur Delécluze ne nous dit du reste pas que la peinture

définitive est enfin trouvée ; il se contente de marquer la nécessité qu'il y avait, au début du XIXe siècle, à se défaire de l'école davidienne et d'indiquer ce que furent quelques-uns des apports nouveaux. C'est de toute justesse. Il profite encore de cet article pour venger Huet des attaques persistantes et acrimonieuses du même Delécluze; cela encore fait honneur à la fois à sa fidélité d'ami pour le paysagiste et à son sens artistique qui lui a permis de voir en l'auteur de l'*Inondation à Saint-Cloud* le « précurseur qui fut l'un des premiers à entrer dans la voie et à exprimer dans ses vastes paysages, où le détail peut laisser à désirer, les aspects d'ensemble, le sentiment profond et sacré de la nature ». Cet éloge mérité de Huet sert à mieux saisir ce que Sainte-Beuve aimait dans le romantisme, c'était le retour à la vérité, nous l'avons vu, à la nature, ce qui est tout un, mais non point à la nature froidement copiée, impersonnellement traduite. Et c'est bien là l'essence du romantisme : la réalité extérieure interprétée et transposée par le « moi », le fameux « moi » des lyriques qui devint si vite envahissant, gagna les romanciers, les auteurs dramatiques, même les historiens. Cet élément nouveau en notre littérature et en notre art devait réchauffer les deux classicismes vieillis, celui des écrivains et celui des artistes, mais il ne pouvait se suffire; la suite l'a montré. Sainte-Beuve semble avoir vu l'écueil de cette exaltation du « moi ». Lui qui fait un mérite à Poussin d'avoir, en ses tableaux, commandé la réalité « par une vue supérieure et une pensée », il a compris que le mélancolique Léopold Robert avait tenté une gageure bien imprudente en s'efforçant de mettre le fond de son âme en ses

tableaux. Si cette gageure a été perdue, c'est sans doute parce que Léopold Robert avait essayé une entreprise au-dessus de ses forces ; mais n'est-ce pas aussi, dans la pensée de Sainte-Beuve, que la peinture ne peut pas traduire certains sentiments réservés plutôt à la poésie ? L'art romantique, — et L. Robert était romantique en quelque mesure, — devait plus tard ne pas assez distinguer entre la poésie et l'art. Les académistes, avec leurs allégories, leurs symboles et leurs sujets mythologiques ou historiques, n'ont d'ailleurs pas su plus exactement discerner les limites naturelles de la peinture ou de la sculpture. L'histoire de l'art présente maints exemples instructifs des dangers que la méconnaissance des limites respectives des arts, tout incertaines qu'elles peuvent paraître et qu'elles sont en réalité, a fait courir à plus d'un artiste, même à plus d'un genre. A chacun son domaine. Sainte-Beuve a eu, dans une certaine mesure au moins, conscience de la vérité de ce principe.

Si l'article sur Delécluze apporte quelque précision aux idées artistiques de Sainte-Beuve, il sert encore à compléter à un autre point de vue la physionomie de celui-ci. Grâce à ces pages, en effet, nous apprenons ce qu'il pensait du rôle propre au critique d'art. Delécluze était volontiers dur et tranchant, sa critique surtout se faisait hautaine[1] ; à son dogmatisme

1. Si l'on veut savoir ce que pensait de lui un de ses justiciables, il n'y a qu'à se reporter à la lettre que Huet écrivit à Sainte-Beuve pour le remercier de l'article auquel il est fait allusion ici et que M. Léon Séché a publiée pour la première fois dans la *Revue de Paris* du 15 juin 1908. On y lit notamment : « Pendant plus de quarante ans, cette larve posée sur les feuilles des *Débats* a de sa bave taché, flétri, sali tout ce

froid, Sainte-Beuve opposait le ton « cordial et réchauffant » de Diderot. Delécluze « a, dans l'application, ajoutait-il, oublié qu'un critique est aussi un praticien qui prend l'art où il est et qui en tire le meilleur parti pour l'élever, pour le nourrir... Les conseils de critique à artiste sont utiles, mais ils ne valent que s'ils sont accompagnés d'une sympathie intelligente ». La sympathie intelligente suppose des qualités de cœur et d'esprit, des mérites d'homme et de professionnel. Du reste, peut-on bien comprendre si l'on n'est pas capable d'aimer? Sainte-Beuve rejetait le dogmatisme tranchant comme étroit et stérile, comme mesquin et cruel. Serait-ce qu'ici Sainte-Beuve se rapprocherait, sans y faire attention, de Chateaubriand qui réclamait une critique bienveillante et dès lors, disait-il, féconde? Pourquoi pas? Ce n'est, du reste, pas la plus aisée, si on ne la confond pas avec la critique indifféremment bénisseuse. Voilà pour la manière de traiter les artistes vivants. La question se pose de façon différente lorsqu'il s'agit des morts, surtout de ceux qui sont morts depuis longtemps. A ce sujet, Sainte-Beuve, dans un article sur Taine (*Causeries du lundi*, XIII), raconte l'anecdote suivante : « Un jour que devant une toile de Raphaël un de nos peintres modernes, grand esthéticien encore plus que peintre, homme à vastes idées et à plans grandioses, avait développé devant quelques élèves une de ces théories sur l'art chrétien et sur l'art de la Renaissance, où le nom de Raphaël, sans

qui était une fleur, tout ce qui pouvait être un fruit. J'accorde d'après vous à M. Delécluze qu'il était plus bête que méchant et qu'il suffit d'arracher à cet affreux bourgeois son bonnet de coton... »

cesse invoqué, sert de prétexte, il se retourna tout d'un coup en s'éloignant, et, en homme d'esprit qu'il est, il s'écria : « Et dire que s'il nous avait entendus « il n'y aurait rien compris. » Sans doute le peintre en question était un homme d'esprit et qui ne voulait pas s'en faire accroire; il ne se prenait pas plus au sérieux qu'il ne le méritait. Mais tout de même il faut préférer à cette boutade spirituelle et juste la réflexion de Sainte-Beuve qui ajoute : « Je ne voudrais jamais que telle chose se pût dire de l'auteur, de l'artiste que l'on explique, même après des siècles, et que l'on commente. » Nous retrouvons en cette parole non seulement un très sain principe de critique d'art, mais encore cet amour de la « réalité » qu'on a vu plus haut appliqué à un objet quelque peu différent. Les œuvres d'art valent par elles-mêmes; elles ne doivent pas servir de prétexte à de brillantes et fantaisistes dissertations. Chacun de nous les sent avec sa propre sensibilité et dès lors y trouve quelque chose d'irréductible et de personnel. Mais s'il s'agit d'explication et de commentaire, ce subjectivisme n'est plus de mise. Pour expliquer ou commenter Raphaël ou Rembrandt, il faut autant que possible se mettre dans les conditions historiques, morales, artistiques où se trouvèrent Rembrandt ou Raphaël; en d'autres termes, il faut s'objectiver et penser à l'œuvre dont on parle plutôt qu'à la façon dont on en parle. Le conseil n'est pas mauvais à donner à des critiques d'art.

Il est pourtant donné par un écrivain qui ne s'occupa d'art que par hasard, rarement et sans régularité. Mais cet écrivain, avec son intelligence souple et diverse, avait compris qu'un roman ou un tableau, une tragédie ou une statue, un poème ou un monu-

ment, malgré certaines analogies profondes, doivent se peser avec des balances différentes. Il s'était donné la peine, bien que ses digressions dans le domaine artistique fussent exceptionnelles, de réfléchir sérieusement sur ce dont il parlait. Aussi, sans chercher à établir une théorie complète, il a exprimé en général des idées intéressantes et personnelles. Ces idées montrent en Sainte-Beuve un admirateur du romantisme artistique, ce qui ne doit pas nous surprendre, et un fidèle de la réalité, ce qui n'est pas non plus pour nous étonner. Même au temps où il était poète, ce ne fut pas un lyrique enthousiaste, il restait près de la simple nature; son esprit d'analyse l'y obligeait. Que fût-il devenu si, à son tour, il s'était adonné à la critique d'art? Il y a fort à croire qu'il se fût mis en bonne place, tout au moins est-il certain qu'il paraît avoir professé quelques idées généreuses et intelligentes sur ce genre.

Ce qui est encore plus certain, car ce n'est plus du domaine des hypothèses, même les plus vraisemblables, c'est que, pour un « profane », Sainte-Beuve n'a pas le moins du monde mal parlé d'art.

TABLEAUX FRANÇAIS

CONSERVÉS

AU MUSÉE DE BOSTON

ET DANS

QUELQUES COLLECTIONS DE CETTE VILLE

Par M. Jean Guiffrey.

Ce n'est pas sans un sentiment de tristesse que s'établit une liste d'œuvres ayant quitté leur pays d'origine pour venir se fixer, définitivement presque toutes, dans une contrée lointaine, que l'historien, l'artiste, le critique d'art n'ont pas encore pris le parti de visiter fréquemment. On peut cependant citer bien des exodes semblables à ceux que nous constatons actuellement. Le Louvre serait-il aussi riche si François Ier, Richelieu, Mazarin et Louis XIV n'avaient fait venir à grands frais quelques-uns des plus purs chefs-d'œuvre des maîtres italiens ? Charles-Quint et Philippe II en Espagne, Charles Ier en Angleterre, Frédéric II en Prusse, Christine en Suède, Joseph II en Autriche, Catherine II en Russie et bien des princes allemands agirent de même; que ce soit par la force des armes ou par la puissance de l'or, les princes et les nations arrivés à un certain degré de force et de maturité, de richesse et de bien-être attirent du dehors les œuvres d'art qui leur font

encore défaut et qu'ils convoitent : ils réussissent le plus souvent à les conserver. Plus rude que jamais est aujourd'hui la lutte : toutes les grandes nations se montrent également avides de posséder les plus belles œuvres du passé ou des maîtres modernes et sont surtout jalouses de ne point se laisser dépouiller. On a pu autrefois, et encore pendant une partie du XIXe siècle, laisser se disperser en France d'admirables collections dont les débris allaient enrichir les galeries étrangères sans presque qu'on y prît garde. Maintenant le sentiment national s'émeut dans des circonstances analogues et il réussit, en Italie, en Angleterre, en Espagne surtout, à retenir définitivement des chefs-d'œuvre prêts à partir. De pareils exemples sont encore bien rares chez nous, où la faute commise au XVIIIe siècle, en n'accueillant aucun tableau de Watteau, ni de Fragonard, par exemple, dans le Cabinet du roi, devait se renouveler au XIXe siècle, puisqu'aucune peinture de maîtres comme Millet et Manet ne fut acquise de leur vivant par l'État ou réservée pour ses galeries et que de nos jours Degas est aussi injustement dédaigné[1]. Ne pourrait-on pas souhaiter au moins que les nations aient assez de discernement pour reconnaître les maîtres qui les honorent, assez de générosité pour s'assurer la possession de quelques-unes de leurs œuvres principales? Qu'elles laissent, après cela,

1. Faut-il rappeler que l'État français n'a jamais acquis de peintures de Watteau, de Fragonard ni de Manet? Pour Millet seulement, il s'est fait adjuger à sa vente posthume deux études secondaires et a acheté depuis un portrait, œuvre de jeunesse malhabile, dénuée de toute maîtrise, et une figure contestée. La générosité des amateurs a, il est vrai, suppléé largement à son indifférence. Suffit-elle à l'excuser?

sans regret inutile, ce qu'elles ne peuvent saisir, aller porter au loin leur influence et affermir leur renommée !

L'art français pénétra en Amérique par les maîtres modernes. N'était-ce pas, au reste, tout naturel ? Les jeunes gens qui traversaient l'Atlantique pour compléter à Paris leur éducation artistique avaient su faire partager à leurs compatriotes leur admiration pour les maîtres qui les attiraient. Ils préparaient ainsi un exode vers le Nouveau-Monde des œuvres de nos meilleurs artistes qui n'est pas terminé encore.

Aussi aurons-nous tôt fait de signaler les peintures antérieures au XIX[e] siècle qui se trouvent à Boston, parmi lesquelles quelques-unes sont notables. Alors que certains maîtres italiens, flamands et allemands des XV[e] et XVI[e] siècles sont représentés par des peintures importantes au Museum of fine Arts, au Fogg Museum de l'Université de Harvard[1] ou dans le pittoresque palais de M[me] John Gardner, à Fenway Court, l'art français antérieur au XVII[e] siècle ne figure que par un portrait d'homme, contemporain de Charles IX, chez M[me] Gardner. Une réplique, raconte son aimable propriétaire, était autrefois exposée dans les salons de Chantilly, et un éminent critique américain, M. B., l'étudiait avec un soin extrême ; un jour qu'il était l'hôte du duc d'Aumale, celui-ci, intrigué, s'informe du motif d'une attention si particulière, que l'importance de la pein-

1. Un tableau représentant *l'Annonciation* y est classé à l'École française. C'est une œuvre hybride du XVI[e] siècle dont l'origine ne paraît pas encore établie. Sur les collections du Fogg Museum, voir *Museum of fine Arts Bulletin*, Boston, n° 39, vol. VII, june 1909.

ture ne semblait pas justifier. M. B. avoue alors qu'il connaît l'original de ce portrait en Amérique, à Boston, chez Mme Gardner. Dans les nombreuses visites que M. B. fit depuis à Chantilly, il ne revit jamais ce portrait présumé du duc d'Angoulême. Un jeune prince, d'une vingtaine d'années à peine, est représenté, de trois quarts à gauche, imberbe et les traits doux. Il est vêtu de noir, coiffé d'une toque noire ornée d'une plume blanche et d'un joyau. Une chaîne d'or mince, retenant un bijou, est passée à son cou. C'est un de ces portraits, à fond vert clair, que l'on attribue habituellement à Corneille de Lyon. Celui-ci est d'une très belle qualité et d'une excellente conservation.

On ne peut être surpris que le XVIIe siècle soit très peu représenté dans les galeries américaines. Le goût des amateurs et des artistes de ce pays les attire vers les œuvres des maîtres réalistes, comme la Hollande et l'Espagne en a produit au XVIIe siècle et la France au XIXe. Les compositions historiques, les sujets classiques ou mythologiques sont presque totalement exclus des grandes collections des États-Unis où, par contre, abondent les portraits, les paysages, les scènes de genre et les natures mortes, en un mot tout ce qui est la représentation d'une réalité, l'étude d'une chose matérielle.

Aussi est-ce une ironie presque symbolique que de signaler tout d'abord dans le XVIIe siècle français le Flamand Philippe de Champaigne, de qui un beau portrait d'Arnaud d'Andilly a été donné en 1906 au Musée de Boston. Arnaud est en buste, tourné de trois quarts à droite, le regard de face, l'expression est grave, le vêtement sévère, la tête coiffée d'un bon-

net noir; ce buste, sans mains, se détache sur un rideau de soie grise, en avant est une base de pierre dans laquelle est gravée la date 1649. Ce portrait est donc antérieur d'une année à celui du Musée du Louvre.

A cela se bornerait le XVIIe siècle français dans les grandes galeries de la ville de Boston si, tout récemment, un tableau important de Claude Lorrain n'était entré au Musée de cette ville. Le Parnasse y est figuré : sur les pentes ornées de lauriers et d'oliviers aux teintes bleutées du mont Hélicon, que domine un temple circulaire orné de statues et entouré de vieux arbres, Apollon, entouré des Muses, est assis sur le bord de la fontaine d'Hippocrène, jaillie sous le sabot de Pégase qui s'éloigne à droite. L'eau descend en cascade la pente du mont sacré et se répand en nappe au premier plan, formant un petit étang que sillonnent des cygnes. A gauche, le paysage s'étend en plaine verdoyante et ondulée jusqu'à la mer béotienne que parcourent des barques aux voiles blanches. Le ciel clair et léger est parcouru de petits nuages pâles. Ce tableau, signé et daté de 1681, porte dans le *Liber veritatis* le n° 193 avec les notes suivantes, au recto : *Roma, 1681*, et au verso : *Quadro fatto per ill° Conestabile Colonna 1680*. Smith le catalogue sous le n° 193.

Claude avait déjà peint en 1664 un tableau (*Paysage avec Psyché*) pour le connétable Colonna, actuellement chez Lord Overstone (L.-V. 162), et, d'autre part, il a traité plusieurs fois ce sujet de Parnasse où, ici, Raphaël semble l'avoir quelque peu inspiré. Un de ces tableaux se trouvait en 1824 dans la collection Lapeyrière. Le tableau du Musée de

Boston a figuré autrefois dans les collections du Rev. H. Carr et Wolsh Porter Esq. en Angleterre. Il passa en vente chez Christie, en 1804, et il fut adjugé alors 12,000 guinées; il figure ensuite dans les galeries Eyrard à Paris, Smith et Stanley à Londres. Il a été gravé par Dubourg.

Ne cherchant à nous arrêter qu'aux œuvres notables, à cela seulement se borne pour nous actuellement à Boston la représentation picturale du siècle de Louis XIV. Comme M. Henry Lemonnier a fait de cette époque l'objet de prédilection de ses études, il trouvera certainement, avec nous, que c'est bien peu de chose. Le XVIII[e] siècle n'est guère plus riche, non qu'il soit, comme le XVII[e] siècle, d'esprit trop classique pour être vivement goûté en Amérique, mais son allure libertine ou tout au moins galante n'est pas faite pour plaire à une société sévère. On apprécie les meubles, les objets d'art de cette époque plus que la peinture et la sculpture[1]. Pourtant, c'est l'un des plus libres de nos peintres qui triomphe au Musée de Boston, parmi quelques œuvres françaises du temps de Louis XV et de Louis XVI : François Boucher. Il y est représenté par deux grandes compositions signées et datées de 1767, encadrées encore de magnifiques boiseries sculptées et dorées. Elles représentent une *Halte près d'une fontaine* et un *Retour du marché*. Dans l'une, près d'une rivière que traverse un pont, est assise, à gauche, une jeune femme

1. Est-il besoin d'ajouter que cela ne va pas sans quelques exceptions? Faut-il rappeler ici, par exemple, la décoration de Fragonard acquise par M. Pierpont-Morgan et récemment transportée à New-York, ou la collection exquise de Mrs Simmson, à New-York. Mais on ne pourrait pas citer beaucoup d'exemples semblables en Amérique.

portant un petit enfant; près d'elle trois enfants jouent ou dorment. Derrière elle, un homme fait boire un âne et une vache; à droite, des bohémiens conduisent une caravane de chameaux, de vaches et de moutons. L'autre tableau nous montre un homme, à gauche, conduisant un âne chargé de paniers et de divers ustensiles, que suivent ou accompagnent des moutons et des vaches. A droite est assise une jeune femme, près d'elle un enfant joue avec une colombe et un homme décharge un bœuf porteur de paniers où sont couchés des agneaux. Au second plan, une femme est montée sur un cheval; des paysans, d'autres femmes et des enfants, suivis ou précédés de troupeaux, se dirigent vers la gauche.

On peut se demander s'il ne faut pas reconnaître dans l'un de ces deux tableaux la *Marche de bohémiens* ou *Caravane* « dans le goût de Benedetto di Castiglione » du Salon de 1769, le dernier auquel Boucher prit part, et les deux compositions, *la Halte à la fontaine* et *le Retour du marché*, de la suite de quatre sujets peints pour la décoration de l'hôtel Richelieu et vendus le 18 mars 1852. Les dimensions portées au catalogue, 9 pieds de largeur sur 6 pieds 6 pouces de hauteur, ne sont que des indications sommaires, pourtant elles sont fort voisines des dimensions des toiles du Musée de Boston : $2^{m}06$ de haut sur $2^{m}87$ de large pour l'un et $2^{m}09$ sur $2^{m}75$ pour l'autre; traduites en mètres, les dimensions portées au livret de 1769 seraient $2^{m}106$ de hauteur sur $2^{m}916$ de largeur. Il n'est pas jusqu'à cette évocation de Benedetto di Castiglione qui ne semble trouver ici sa confirmation dans cet amoncellement désordonné d'animaux domestiques, d'ustensiles et de personnages, dans cette

confusion de choses et de gens qu'affectionnait dans ses caravanes le maître génois, alors fort goûté; c'est peu d'années après, en 1785, que fut acquise, au prix de 2,000 livres, la grande *Caravane* exposée encore au Musée du Louvre. Si donc notre hypothèse devait être adoptée, Boucher aurait exposé en 1769 une des compositions, peintes en 1767, qui devaient décorer l'hôtel Richelieu, et ce retard de deux ans entre l'exécution de la peinture et son exposition s'explique tout naturellement par le fait qu'il ne participa pas au Salon de 1767. La toile exposée alors serait une des deux compositions, *le Retour du marché*, actuellement conservées au Musée de Boston, à qui elles furent données en 1871 par les héritiers de Mr. Peter Parker.

Mme John Gardner possède de Boucher un charmant tableau : sept Amours volant parmi les nuages, jouant avec des guirlandes de fleurs ou tenant des flambeaux; ils entourent un char d'or enguirlandé de draperies roses et attelé de deux cygnes; près d'eux, des colombes se becquètent; c'est une œuvre d'une exécution libre, souple et d'une coloration très fraîche.

Par ses qualités précises, son exécution large bien que soignée, surtout par ses sujets réalistes, Chardin devait avoir en Amérique des admirateurs. C'est en effet un des maîtres du XVIIIe siècle français qui est le plus prisé, bien que le nombre de ses tableaux ayant traversé l'Atlantique soit encore restreint. Le Musée de Boston possède de lui deux natures mortes. L'une, signée et datée de 1733, nous montre divers ustensiles de cuisine, un chaudron, un mortier de bois et son pilon, une poivrière, un poêlon, un pot de faïence blanche posés sur une table, près d'une serviette, d'un poulet plumé, de rognons, de côte-

lettes et d'un pain. L'exécution en est soignée et un peu timide encore, comme on peut le remarquer dans les premières œuvres du maître. On sait qu'il exposa au Salon de 1734, avec la *Dame cachetant une lettre*, du Palais impérial de Berlin, « ... *des animaux morts ou vivants* » que le laconisme du livret ne permet pas de songer à identifier. L'autre nature morte, nous montrant un coin de table chargé d'une théière blanche, de raisins noirs et blancs, d'une poire à droite et deux marrons à gauche, est d'une facture plus large. Elle est signée et datée de 1764 et fut donnée en 1883 par Mr. Martin Brimmer au Musée. Mme Ditte, à Paris, possède une répétition de cette seconde nature morte, non signée (nº 7 du *Catalogue* de l'exposition Chardin-Fragonard, 1907, et nº 109 du *Catalogue de l'œuvre de Chardin*, par Jean Guiffrey). Saura-t-on jamais si cette peinture figurait au Salon de 1765 parmi les tableaux de fruits, — l'un représentait une *Corbeille de raisins*, — qui y furent exposés par Chardin?

Les autres œuvres françaises du XVIIIe siècle sont toutes des portraits, si toutefois on peut reconnaître un portrait dans cette figure en buste de jeune femme toute vêtue de blanc, coiffée d'un chapeau blanc orné d'une plume et de dentelles qui est d'un heureux arrangement. On y retrouve le charme alangui et mou de certaines autres figures de Greuze. Il y a toutefois plus d'individualité ici dans le regard et dans les traits. Ainsi que ce peintre fit souvent, ce buste de jeune femme est peint sur une toile ovale. Il se présente de trois quarts à droite, le regard de face, les cheveux châtains tombant en boucles sur les épaules, qu'un châle de linon ne recouvre que par-

tiellement, laissant découverte la poitrine. Est-il nécessaire d'ajouter que cette peinture, connue sous le nom de *Chapeau blanc*, jouit à Boston d'une popularité presque égale à celle de la *Cruche cassée* ou de la *Laitière* à Paris?... Presque aussi connu, mais d'allure plus austère, est le grave portrait de *Franklin* par Duplessis, en buste, presque de face, les cheveux longs tombant sur les épaules, vêtu d'un large habit rouge à collet de fourrure. Il existe de ce portrait de nombreuses répliques, et Duplessis exposa, aux Salons de 1779 et de 1801, deux portraits de *Franklin;* le Metropolitan Museum de New-York possède depuis 1895 une réplique de cette figure qui porte au dos l'inscription : « Peint par Duplessis pour obliger le vicomte de Bussy[1]. » Le tableau du Musée de Boston appartient, ainsi que le *Chapeau blanc* de Greuze, à une riche bibliothèque léguée à la ville au début du XIX[e] siècle et qui les prêtèrent, avec bien d'autres tableaux précieux, au Musée en 1876.

L'heureuse sagacité de M. Pierre de Nolhac pourrait s'exercer sur le portrait de jeune femme de Nattier qui voisine avec l'effigie de Franklin. C'est une femme dans la maturité de l'âge que l'embonpoint paraît guetter. Le peintre nous la montre de profil, à mi-corps, la tête tournée presque de face, les cheveux poudrés, vêtue d'une robe blanche laissant nus les avant-bras, la poitrine à demi dissimulée par une écharpe de soie vert d'eau. La jeune femme tient, sans doute pour évoquer l'image de Diane, une flèche à deux mains. Le fond est un paysage sombre. Ce portrait, d'une coloration fraîche et d'une facture souple,

1. L'Académie des beaux-arts de Philadelphie possède un autre portrait de Franklin par Duplessis.

a fait partie de la collection Thomson ; il fut légué en 1874 au Musée par Charles Summer.

A cela se réduit, ou peu s'en faut, la représentation de l'École française avant le XIXe siècle. Il faut l'avouer : la moisson est maigre. Elle ne serait guère plus abondante si nous avions pris le Metropolitan Museum de New-York comme objet de notre étude au lieu du Musée de Boston. Nous l'avons dit en commençant, les Américains en général ne s'intéressent pas encore beaucoup à nos vieux maîtres. Par contre, leur enthousiasme fut violent pour nos peintres de l'École de Barbizon[1]. Ils mirent de bonne heure en action leurs moyens puissants pour s'assurer quelques-unes de leurs principales œuvres, et il fallut qu'un Chauchard luttât avec eux, sur leur terrain même, pour en reconquérir quelques-unes. Ici encore, nous trouvons leur indifférence pour les classiques : ni David, ni Prud'hon[2], ni Ingres ne figurent en bonne place dans les grandes galeries de ce pays. D'Ingres, toutefois, on peut voir à Boston, dans la maison de Mme Sears, deux précieux portraits d'hommes à la mine de plomb. Le portrait du *Marquis de Pastoret*, que nous avons acquis l'an dernier à la vente Pierre Decourcelle avait précisément pour but de représenter au Musée de Boston, en attendant mieux, l'art du portrait en France dans la première moitié du XIXe siècle. L'œuvre est conçue dans la tra-

1. On trouve dans les collections américaines de nombreux tableaux de Georges Michel qui y représente presque seul notre école du début du XIXe siècle. L'imitation des maîtres hollandais, qu'il affectionnait, l'avait fait, dès longtemps, apprécier de ce côté de l'Atlantique.

2. Le Musée de Boston a acquis les deux figures de Prud'hon intitulées *l'Abondance* à la vente Henri Rouart.

dition de notre école, d'une exécution serrée et consciencieuse ; elle occupe une place très honorable dans notre histoire artistique du XIXe siècle et peut compter même parmi les mieux venues de Paul Delaroche, que l'observation attentive de son modèle a ici fort bien servi. On sait qu'il fut peint en 1829 et terminé peu de temps avant la chute de Charles X, qui entraîna, naturellement, celle de son chancelier.

De Delaroche à Delacroix, la transition est brusque, la facture calme, mesurée et un peu solennelle de l'un ne préparant pas à la fougue, à la fièvre, à la passion de l'autre. Pourtant, la chronologie nous invite à signaler, après le portrait du marquis de Pastoret, la *Mise au tombeau*, que Delacroix peignit en 1848. Le fidèle Rohaut, qui a catalogué ce tableau sous le nº 1034, nous dit qu'il fut peint pour le comte de Geloës et que le maître en parlait comme une de ses meilleures œuvres. Il fut exposé au Salon de 1848 et à l'Exposition universelle de 1855, fut gravé par Boilvin et passa à la vente Faure. La pose des figures, leurs attitudes, leurs expressions, leur groupement autour du corps livide du Christ, dans l'ombre crépusculaire, justifient la prédilection de Delacroix et font de cette peinture douloureuse et puissante une de ses œuvres les plus poignantes. Delacroix est représenté ici par une autre œuvre importante, une *Chasse au lion*, pleine de mouvement, de soleil et d'éclat. C'est le tableau catalogué par Rohaut sous le nº 1349. Un lion, au milieu, au premier plan, a terrassé un Arabe, que deux cavaliers, armés l'un d'un sabre et l'autre d'une lance, cherchent à dégager. Au second plan, à droite, un troisième cavalier vient se joindre aux deux autres, et, au milieu, trois Arabes à

pied harcèlent une lionne de leurs armes. La toile est signée et datée de 1858. Elle a conservé une étonnante fraîcheur de coloration. Après ces deux peintures importantes, une simple mention est due à deux esquisses : *Descente de croix* et *le Christ sur le lac de Génézareth* (Rohaut, n° 1215), et à un beau dessin à la plume avec de larges lavis de bistre représentant des *Pêcheurs ramenant leurs filets* que conserve le Musée de Boston. Dans les collections particulières de la ville ne peuvent être citées que quelques esquisses ou études pour la *Noce juive au Maroc*, le *Massacre de Scio*, pour le *Marc-Aurèle mourant* du Musée de Lyon et un joli tableau représentant un *Campement arabe* (collections de M[lles] Helen et Louisa Hooper et de M[me] Bancel La Farge)[1].

Si Delacroix n'a encore à Boston qu'un petit nombre d'admirateurs, il n'en est pas de même de Corot qui, dès longtemps, fut très apprécié en Amérique, où ses œuvres authentiques sont fort nombreuses, sans parler de tout ce qui lui est injustement attribué. De ce maître aussi, le Musée possède une œuvre maîtresse : le *Dante et Virgile*, donné par Mr. Quincy A. Schaw. C'est le tableau que Corot offrit le 15 février 1874 à l'administration des beaux-arts pour 15,000 francs, mais inutilement. L'année suivante, le tableau figurait à la vente posthume du maître (n° 149 du *Catalogue* de Moreau-Nélaton), où il fut adjugé 15,000 fr., juste le prix demandé à l'État par Corot. Ce tableau, qui porte la signature :

1. On peut mentionner en outre deux ou trois Delacroix dans la collection de Mrs Q. A. Shaw : *Tigre couché*, toile (Rohaut, n° 1005 ?), *Une Marine* (Étretat ?), *l'Éducation d'Achille*, aquarelle, étude à la plume de *Chevaux se cabrant*.

C. Corot, et où les animaux auraient été peints par Barye, fut exposé au Salon de 1859, sous le nº 688; il demeura, comme une œuvre préférée, dans l'atelier de Corot pendant toute sa vie. Il faut déplorer que ce beau tableau ait considérablement noirci. Corot en fit une réplique réduite en 1873 qui fut exposée à Boston en 1908. Sans nous arrêter aux œuvres secondaires de Corot que possède le Musée : *Bords de rivière*, près de Gisors, un *Paysage au soleil couchant*, à un problématique portrait de *Rude*, nous signalerons, dans les collections bostoniennes, une charmante figure d'*Eurydice blessée rattachant sa sandale* (nº 2000 du *Catalogue* Moreau-Nélaton), dans la collection de Miss Helen Hooper qui possède en outre une *Vue de Villeneuve-lès-Avignon*, toute grise et ensoleillée, une vive étude de la Piazzetta à Venise (coll. de Mme Fred. Frothingham), un tableau très important nous montrant des *Nymphes dansant sous bois*, composition en hauteur, chez Mme Evans, une gracieuse figure d'*Ophélia* dans la collection de Mme Kimball. Quant aux paysages de bords de rivières, sous bois, etc., ils sont si nombreux que nous ne pouvons songer à en entreprendre ici le dénombrement. Qu'il nous suffise, pour finir, de mentionner un léger et fluide paysage en hauteur, daté de 1870[1], que possède Mr. Bartlett et de dire que cinq importants paysages et une figure de *Marguerite lisant* (inachevé) sont conservés dans la célèbre collection de Mrs. Quincy A. Schaw.

Ce n'est pas Corot pourtant qui fait la gloire de

1. Beaucoup de ces tableaux sont conservés depuis longtemps en Amérique et ne figurent pas dans le catalogue de Moreau-Nélaton.

cette dernière galerie, mais une série peut-être unique au monde de soixante peintures, pastels et dessins de J.-F. Millet acquis autrefois, par l'intermédiaire du peintre américain William Morris Hunt, ou directement, au peintre de Barbizon. Quelques-unes de ces œuvres sont fort célèbres, et il faut mentionner parmi les tableaux : *Un homme et une femme plantant des pommes de terre*, *Homme taillant la vigne*, *la Tonte des brebis*, *la Récolte du sarrazin* (Salon de 1875, vente Fr. Hartmann, nº 5, grand pastel au Musée de Boston), *Femme cousant à la veillée près de son enfant endormi*, *l'Homme bêchant*, *Une ferme au bord de la mer*, *Une Marine*, avec un premier plan de rochers et de moutons, *Une nature morte*, coin de table avec deux poires, une pomme et un couteau à manche d'ivoire, *le Semeur*, *Deux femmes cousant à la veillée*, *la Femme au rouet*, *le Tonnelier*, *Une femme menant sa vache le soir à l'abreuvoir*, *Une mère apprenant à tricoter à sa fillette;* parmi les pastels : *la Grande bergère*, de la collection Chauchard, avec un très bel effet de soleil couchant et de nombreuses variantes, *l'Agneau nouveau-né*, *Une femme faisant paître deux vaches*, *la Veillée*, *l'Étoile du berger*, *Berger ramenant son troupeau*, *Chevaux à l'abreuvoir le soir*, *la Forêt en hiver*, *Un homme et une femme couchés à l'ombre d'une meule et dormant*, *le Passage d'oies sauvages*, deux *Études d'herbes et de fleurs de coucou*, grandeur naturelle, *l'Église de Gréville*, *Coin de poulailler*, *Deux hommes labourant* (dessin dans la collection H. Rouart, le pastel mesure environ un mètre de largeur), *Lapin dans les bruyères le soir*, *Coin de ferme au clair de lune*, *la Gardeuse d'oies*. Parmi les dessins, nous avons

remarqué la première pensée de la *Baratteuse* du Musée du Louvre[1]. Cette admirable série de Millet est encore peu connue et n'a jamais été photographiée. Son possesseur, mort depuis peu, en était quelque peu jaloux et n'ouvrait sa porte qu'à ses amis, par crainte des importuns. Mme Quiney A. Schaw a maintenu cette tradition, aussi ne nous a-t-il été possible d'y pénétrer encore que deux ou trois fois et pendant peu d'instants et cela nous excusera de n'en donner qu'une sèche nomenclature. Presque toutes ces œuvres de Millet sont groupées dans une salle d'assez petites dimensions, dont tous les murs en sont garnis, et on ne pourrait s'imaginer l'impression que l'on éprouve à pénétrer pour la première fois dans ce sanctuaire. On est véritablement ému de connaître tout à coup l'existence, dans une petite maison de campagne en bois, d'une pareille réunion d'œuvres précieuses dont quelques-unes méritent d'être classées parmi les chefs-d'œuvre du maître, bien que

1. Afin de donner de cette remarquable série au moins une liste à peu près complète, nous mentionnerons en outre, comme tableaux : *Bergère assise*, *Homme bêchant*, *Deux paysans assis à terre*, toile inachevée; comme pastels : *Deux femmes gardant deux vaches*, *Homme taillant un cordon de pommier*, *Bergère tricotant assise à l'ombre d'un rocher*, *Ferme sur le bord d'une route* (ferme de Millet?), la même *Ferme du côté de la cour*, *Troupeau de vaches et de moutons dans une forêt de sapins*, *Paysans mettant en sac des pommes de terre;* enfin, comme dessins : *Femme se coiffant*, *Femme assise à terre au pied d'un pommier et tricotant*, *Paysan poussant une brouette de fumier*, trois paysages à la plume et à l'aquarelle, *la Leçon de tricot*, *Laboureur ramenant ses chevaux le soir au clair de lune*, *l'Agneau nouveau-né*, *Femme assise à terre*, et croquis à la plume de *la Forêt par temps de neige*, *le Bon Samaritain*, *la Résurrection*, *Berger assis au pied d'un arbre*, *Fileuse debout*, plume et aquarelle.

n'ayant jamais eu l'honneur tapageur des sensationnelles enchères[1].

L'influence du peintre William Morris Hunt et son admiration pour J.-F. Millet ne se sont pas exercées uniquement sur Mr. Quincy A. Schaw, nombreux ont été autrefois les amateurs bostoniens qui ont recherché les œuvres de Millet, il s'en trouve encore un bon nombre dans la ville, quelques-unes furent données au Musée, et c'est de là que sont revenues en France quelques toiles excellentes, comme la *Grande Chevrière* de la collection Chauchard. Le Musée de Boston possède une grande figure de jeune fille, coiffée d'un chapeau de paille, assise à terre à contre-jour dans une campagne immense et qui, gardant des chèvres, s'est interrompue de filer pour contempler quelque chose devant elle. Cette œuvre paraît dater de la même époque et avoir été exécutée sous la même influence que la *Grande Chevrière* du Louvre. La vaste plaine ensoleillée de ce tableau est d'une magnifique exécution, toute baignée d'air, de lumière et d'une étonnante profondeur. Il faut mentionner aussi comme une œuvre importante le *Ruth et Booz* ou le *Repos des moissonneurs*, dont Mr. Walter Gay possède le dessin rehaussé de couleur[2] et qui, daté de 1850, c'est-à-dire des premières

1. La même maison renferme des peintures et des sculptures italiennes du xv[e] et du début du xvi[e] siècle, des tableaux de Troyon (*Grand paysage*, *Femme conduisant des vaches*), de Rousseau (*le Marais au Bas Bréau*, *Un marais au soleil couchant*, *la Forêt au soleil couchant*, inachevé) et six aquarelles de Barye (*Deux lions marchant*, *Tigre couché*, *Tigre marchant*, *Lionne couchée* et *Ours couché*), etc.

2. Ce dessin a été récemment donné avec quelques autres très importants de Millet, de Daumier et de Rousseau par Mr. Walter Gay au Musée du Louvre.

années où Millet a représenté des paysans, présente ainsi un particulier intérêt. Le Musée possède quelques autres œuvres de ce maître : *la Leçon de tricot*, *Femme trayant une vache*, *Bergère sous les arbres le soir*, *Laveuses emportant leur linge au bord d'une rivière le soir*, qui donnent de ce maître l'idée la plus complète. Quelques pastels : *l'Orage*, *la Récolte de sarrazin*, *le Printemps*, etc., et une cinquantaine de magnifiques dessins au crayon noir, au fusain ou à la plume relevée d'aquarelle sont en outre conservés au Musée de Boston. Dans la ville, quelques amateurs possèdent des tableaux ou des dessins de Millet, nous ne pouvons ici en donner une énumération qui serait fort monotone. Mentionnons toutefois l'*Homme répandant du fumier*, peint en 1854 et qui appartint à Rousseau, et *Une femme étendant du linge* qui figurèrent tous deux à la vente de la collection Hartmann, aujourd'hui chez Mr. Higginson, trésorier du Musée de Boston[1].

Dupré, Troyon, Rousseau, Barye sont en outre représentés par quelques œuvres dans les collections bostoniennes. Toutefois, ces peintures ne sont pas parmi les plus notables, et nous nous contenterons, avant de terminer cette étude déjà trop longue sans doute, à ne mentionner que : de Daubigny, le *Tonnelier*, daté de 1672, dans la collection de Mr. Bartlett; de Gustave Courbet, de qui se trouvait depuis longtemps à Boston les *Demoiselles de village*, aujour-

1. De Millet, Mr. Edward Forbes possède un magnifique pastel de *la Herse*, dont le tableau à l'huile est conservé, on le sait, à la Galerie nationale de Berlin, et Mr. Barlett *Un berger rentrant son troupeau de vaches le soir* et *Un paysan et une paysanne assis à terre près d'une meule*, études, etc.

d'hui à New-York, l'admirable tableau la *Curée* dans la collection de Mr. Henri Sayles, qui peut être considéré comme un de ses chefs-d'œuvre. Ne citons que pour mémoire l'*Automédon* de Henry Regnault et l'*Éminence grise* de Gérôme au Musée de Boston, pour arriver à l'école impressionniste, qui compte à Boston de nombreux admirateurs.

De Manet, on doit d'abord citer le *Portrait de sa mère*, chez Mme John Gardner, qui est une œuvre exceptionnelle où les colorations fraîches et claires des chairs font un contraste saisissant avec le vêtement uniformément noir ; puis la *Femme en gris mangeant des cerises*, chez Mme J. Montgomery Sears, plus une grande esquisse de l'*Exécution de Maximilien* et une charmante pochade d'*Enfant jouant aux Tuileries*, au Musée de Boston. De Degas, un *Portrait de femme* (anciennes collections Mignon et Manzi) chez Mme John Gardner, des *Chevaux de courses* et des *Danseuses au repos* au Musée, le pastel des *Sœurs Mante* et des dessins chez Mme J. M. Sears, des dessins aussi et des pastels chez quelques autres amateurs.

Quant aux paysages de Monet, de Pissaro, de Sisley, on pourrait les cataloguer en très grand nombre à Boston. Un fait le prouvera. Peu de temps après mon arrivée au Musée, on décida d'y organiser une exposition de Cl. Monet. Quelques coups de téléphone furent donnés et le lendemain on recevait une cinquantaine de très beaux paysages de ce maitre prêtés par des amateurs de la ville ; on aurait pu aisément en réunir beaucoup plus. Cette faveur pour les impressionnistes ne se ralentit pas, chaque année une ou deux expositions sont organisées dans des galeries privées et toujours les acquisitions y sont nombreuses.

Est-il besoin de rappeler, en terminant, que la bibliothèque de la ville a reçu de Puvis de Chavannes une parure incomparable? C'est une grande émotion que de voir, au milieu des agitations, des bruits incessants d'une ville américaine moderne, le calme paisible, l'harmonieux recueillement des compositions du grand maître français. Très lointaines des tendances de l'école moderne américaine, ces peintures ne sont peut-être pas appréciées à leur juste valeur, mais, à travers le temps, elles conservent leur sereine grandeur et représentent de la façon la plus noble les aspirations élevées de notre école contemporaine.

Boston, 22 janvier 1913.

IMAGIERS MODERNES

Par M. André Marty.

Le goût instinctif des enfants pour le dessin est, actuellement, encouragé dès l'école primaire. Quel que soit le métier ultérieurement choisi, l'éducateur pense avec raison que l'intelligent maniement du crayon aidera plus tard l'ouvrier à obtenir le premier rang. Malheureusement, les familles ne s'en tiennent pas toujours à la sage utilisation de l'enseignement reçu. Nous sommes loin de la défiance qu'éprouvaient à l'égard des « artistes peintres » nos aïeux de la période romantique. Éblouis par les prix fabuleux qu'atteignent certaines toiles, la luxueuse existence des peintres en vogue, les jeunes gens poursuivront de longues années l'espoir du prix de Rome ou des récompenses au Salon. Le plus souvent, la déception sera cruelle, et la société comptera quelques déclassés de plus ; mais l'erreur fut manifeste. On a pris l'art pour un métier.

Mieux inspirés, d'autres parents ont résolument orienté les aptitudes artistiques de leurs fils vers ce que l'on appelait hier encore les *arts mineurs*. Cette qualification dédaigneuse a fait son temps. Le merveilleux essor de l'Union centrale des Arts décoratifs, l'assiduité des visiteurs de sa bibliothèque, le succès des expositions qu'elle organise attestent le légitime crédit dont jouissent auprès de nos contem-

porains les métiers d'art du bois, de la pierre, de la céramique, du verre et du métal; et les bons artisans qui leur doivent fortune et honneurs s'ingénient à leur tour à former des élèves.

Faut-il cependant conclure que tous ceux qui se sont raisonnablement engagés dans cette voie ont pour jamais renoncé à leur idéal primitif du tableau, de la statue ou du palais monumental? Ce désintéressement définitif ne risquerait-il pas au surplus de nous priver peut-être d'œuvres de valeur? S'il sied de prémunir les débutants contre l'illusion d'une destinée qui n'est pas la leur, ne conviendrait-il pas en même temps de ménager à des vocations encore incertaines la possibilité de revenir aux études supérieures, si d'aventure se révèle par la suite chez un jeune homme la caractéristique du génie?

La difficulté est de trouver des industries où les œuvres d'art les plus diverses comme tendance, époque, matière, et toujours d'ailleurs justement réputées, puissent sans cesse passer, pour les besoins du travail, sous les yeux de l'ouvrier. C'est cependant ce qu'a permis la récente constitution de la Société de reproduction des dessins de Maîtres.

En moins de quatre ans, un essai dans ce sens a déjà donné d'heureux résultats. Sans reconstituer positivement le cadre étroit des corporations de l'ancien régime, on a pu retrouver, comme le souhaitait dernièrement un avisé critique, quelque chose de leur esprit. Tout d'abord, l'exécution des reproductions en fac-similé avait été confiée à des artistes éprouvés. Mais l'incessant accroissement des souscripteurs au recueil et les multiples publications iconographiques,



PORTRAIT D'HOMME

Dessin attribué à Robert Nanteuil

(*Musée du Louvre*)

Fac-similé exécuté par des jeunes gens de treize à dix-huit ans

dues à l'initiative de M. Jacques Doucet, obligèrent à dresser des apprentis à faire de l'art comme M. Jourdain faisait de la prose, sans le savoir. Déjà les bibliophiles vont s'écrier avec Molière que pour les servir « le maître n'est déjà pas trop bon lui-même ». Hâtons-nous de répondre que ces « sortes d'élèves valent parfois mieux que les maîtres », parce que fort heureusement leur personnalité ne s'est pas encore éveillée et qu'ils exécutent naïvement, si compliquée soit-elle, la besogne qu'on leur a préalablement divisée. Ce n'est point l'irréalisable monastère esthétique jadis rêvé par Huysmans, et il convient parfois de rappeler aux novices la règle du silence. Mais, passionnés pour le métier librement choisi, ils s'assagissent vite en la quotidienne compagnie de leurs nouveaux amis, les maîtres de jadis. Angelico, Pisanello, Raphaël, le Poussin, Rembrandt, Watteau, Fragonard, les Saint-Aubin, Ingres, Delacroix, Corot, ces noms glorieux leur deviennent familiers avant même qu'ils sachent les situer dans leurs époques respectives, comme de notre temps, élèves de l'École des Beaux-Arts, nous l'apprenions au cours toujours applaudi de M. Lemonnier. Souhaitons qu'un jour, sortant du rang, l'un de ces jeunes gens puisse utilement aller entendre son successeur.

En attendant, des notions de chronologie et d'esthétique très générales leur sont données deux fois le mois. Tour à tour, le Musée qui contient le plus de spécimens typiques de l'époque étudiée est choisi pour la synthétiser. Ainsi les objets parlent à leurs yeux; et si ces excursions trop rapides ne les ramènent pas encore très instruits, ce n'est déjà plus

l'ignorance complète. Chaque soir, une séance de dessin réunit une heure toute l'équipe dans l'atelier, après la journée de travail. La besogne rangée, on s'installe en demi-cercle autour d'un plâtre antique ou d'un objet usuel et, deux fois par semaine, ils reçoivent les conseils d'un de nos vieux amis, ancien pensionnaire de la villa Médicis. Ils ne rêvent point de destinées si hautes; il s'agit pour l'instant d'étayer sur une connaissance plus sérieuse du dessin et des proportions un sentiment de la couleur, indispensable à leur métier, et sans lequel ils n'y sont pas admis. Si plus tard ils voyagent, ce ne sera pas sans doute en vue de créations nouvelles, mais, beaucoup plus modestement, pour prendre sur place, sans la trahir, les modèles de tons exacts d'une œuvre à reproduire. Et c'est ainsi déjà qu'au printemps dernier, pour la publication en couleurs des fresques de Fra Angelico à Saint-Marc de Florence, le plus habile d'entre eux eut la joie d'entreprendre utilement, dès l'âge de dix-huit ans, un voyage en Toscane et à Rome.

La proximité d'une œuvre de jeunesse permet le facile recrutement de nouveaux apprentis quand il est nécessaire. Leurs parents les confient volontiers. Ils savent qu'on ne les accepte pas sans avoir constaté d'évidentes dispositions, que l'atelier est pour eux comme une seconde famille; qu'unis par la même pensée de solidarité affectueuse leurs aînés sont appelés à reprendre dans un avenir relativement prochain et à continuer l'œuvre entreprise. Ils profiteront des résultats acquis sans avoir connu les difficultés au début rencontrées, les années employées à constituer

progressivement un groupe de collaborateurs dévoués et capables. Laissant aux concurrents l'erreur de la surproduction, qu'ils persévèrent alors joyeusement dans l'amour de leur art, le constant souci de perfectionnement esthétique, l'inaltérable désir de mutuelle entr'aide. Suffisamment garnie de vrais amis, l'étroite maison du philosophe grec est encore, de nos jours, la plus souhaitable demeure.

TABLE DES MATIÈRES

PAR NOMS D'AUTEURS[1].

1. Le classement des articles contenus dans ce volume ayant été établi chronologiquement, nous croyons inutile de donner une table par ordre chronologique des sujets traités.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

ACHEVÉ D'IMPRIMER

LE XV OCTOBRE M DCCCC XIII

PAR P. DAUPELEY-GOUVERNEUR

ILLUSTRATIONS

DE VICTOR JACQUEMIN

